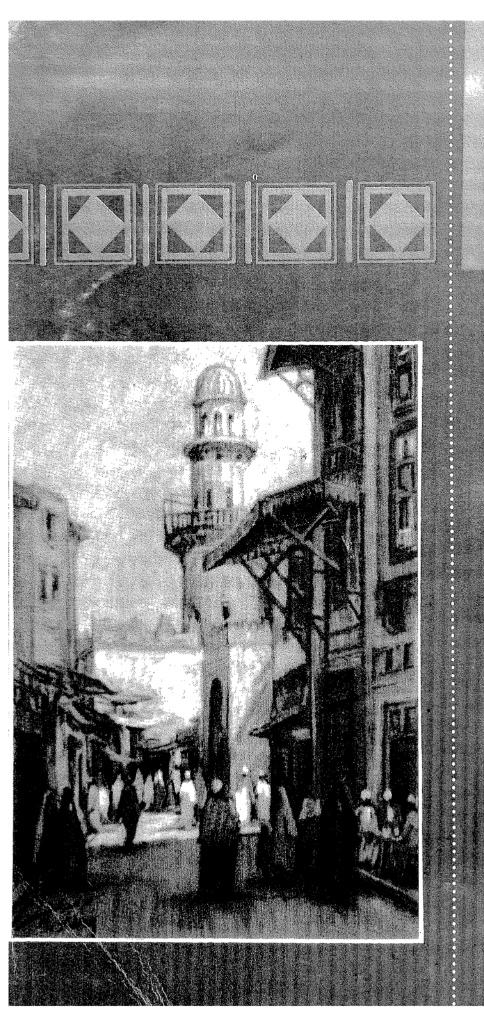








عدد ٤٥
أكتوبر ـ ديسمبر ١٩٩٤
الثمن ٢٠٠ قرش
مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب


الفنون
الشعبية





فهرس

العدد : ٤٥ أكتوبر ـ ديسمبر ١٩٩٤

● الرسوم التوضيحية :

محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :

د. هانى إبراهيم جابر

د. أحمد حسن جمعة

مصطفى جاد شعبان

نادية السنوسى

● صورتا الغلاف :

أمامى : منظر شعبى فى حى الجمالية . للفنان محمد صبرى

خلفى : من منشورات الاحتفال العالمى الأول لحرفيى الدول الإسلامية

● الإخراج الفنى :

صبرى عبد الواحد

هذا العدد

يتضمن هذا العدد من مجلة الفنون الشعبية مجموعة دراسات متنوعة، تتناول موضوعات متعددة فى مجالات الإبداع الشعبى وأنماطه.

ويستهل الأستاذ/ **صفوت كمال** هذا العدد بمناقشة موضوع «دراسة الإبداع الشعبى»، مؤكداً على عدة قضايا أساسية،منها: أن مناهج بحث مواد وظاهرات الإبداع الشعبى تتعدد وتتنوع بتعدد وتنوع طبيعة هذه المواد ووسائل التعبير التى تتوسل بها. كما أنها ترتبط بالنظريات الحاكمة أو الموجهة لها، وكذلك وسائل استخدامها أو تطبيقها، تبعاً لتطور وسائل البحث فى مجال الدراسات النظرية والتطبيقية. كما يوضح أيضاً أهمية الاستبيانات، من حيث كونها وسيلة علمية من وسائل تحقيق الموضوعية فى استقصاء مادة البحث وعناصرها، وتوحيد النظر العلمى لها على اتساع رقعة انتشارها، واختلاف الجامعين الميدانيين لها. كما يناقش عملية الإبداع وتنوعها بمتغيراتها المتعددة.

تلى هذه الدراسة دراسة الأستاذ/ **فاروق خورشيد** «قراءة جديدة فى ألف ليلة وليلة»، وهى قراءة تتحرى الكشف عن حقيقة الحركة الحضارية والثقافية التى ندين لها بوجودنا، كما تتحرى الكشف أيضاً عما أنسانا حقيقة المنابع الثقافية لهذه الحضارة، وعما أنسانا أيضاً أن حضارة الغرب قد قامت، أساساً، على قمة ما وصلت إليه حضارتنا الإسلامية فى كافة فروع العلم والمعرفة والفن.

وينطلق الأستاذ/ **فاروق خورشيد** فى هذه الدراسة من تلك الصورة التى تجسدت فيها شخصية السندباد فى كتاب **تيم سيفرين** «رحلة السندباد»، والتى يتضح منها أن «السندباد» قد استقر فى أذهان أهل الغرب على أنه بحار مغامر، فى حين أن هذه الصورة الآتية من أعماق حقب التاريخ الغربى

المظلمة والمتوحشة لا تخرج فى حقيقتها عن أنها تجسد مرحلة من مراحل اللصوصية والسطو التى شكلت كل تاريخ الغرب، وكل الخطوات الأولى فيما يسمى بالحضارة الغربية المعاصرة، وهى - بهذا الشكل - ليست من واقع السندباد فى شئ، وليست من واقع ألف ليلة وليلة فى شئ أيضاً وهكذا يأخذنا الأستاذ/ **فاروق خورشيد** إلى الليالى العربية بكل ثرائها وأضوائها، موضحاً لنا أصولها وآراء الغربيين فيها وحجم الحصيلة الثقافية الضخمة التى تنطوى عليها، وجدارتها بأن تكون ملحمة البحر العربية الخالدة بكل معطياتها الفنية والمعرفية والإنسانية على السواء.

بعد ذلك تجئ دراسة الأستاذ/ **شوقى على هيكل** «من الأمثال الشعبية». وفيها يرى أنه إذا صح تقسيم الأدب إلى فصيح وشعبى، فإن ذلك لا يجوز بالنسبة إلى المثل، لأن الأمثال نتاج لغوى وفكرى للشعوب، قائم على خبرتها العامة وتجربتها المشتركة، ومن ثم تعد كل الأمثال أمثالاً شعبية، فصيحة كانت أم عامية. بعد ذلك يحدد الأستاذ/ **شوقى هيكل** معنى المثل فى اللغة العربية، وكذا معناه فى اللغات الأخرى، ولاسيما اللغة الإنجليزية كما يتعرض للأمثال فى القرآن الكريم، وما ورد فى كتب الأدب العربى وتاريخه من أقوال وأحاديث عن المثل وتعريفه ووصفه وفائدته وترتيبه بين فنون الأدب.

يلى هذه الدراسة دراسة عن «الحكاية الشعبية فى القرن العشرين» لكل من **ڤالتراود ڤولر وماتياس ڤولر** ترجمة الأستاذ/ **أحمد عمار** وتتناول الدراسة الاتجاه نحو الكتابات الفردية للحكايات الشعبية الذى بدأ مع بدايات القرن العشرين، الأمر الذى لم يكن ممكناً إلا بعد ظهور العديد من الكتب التى جمعت فيها الحكايات الشعبية، وبعد ظهور الأبحاث العلمية التى اهتمت بهذا المجال. ويرى الباحثان أن إنجازات الأدباء، فى هذا الصدد، لم تخرج عن تأليف حكايات شعبية مستلهمة من الحكايات الشعبية الأصلية، أو تسجيل لحكايات شعبية أصلية وتحويلها من المنطوق إلى المكتوب. وخلال استعراضه لهذه الإنجازات يتناول الباحثان علاقة الحكايات الشعبية بالأطفال، وكذلك علاقتها بوسائل الإعلام الحديثة، مثل الراديو والفيلم والاسطوانة، والمشاكل التى ظهرت فى المعالجات المرئية للحكاية الشعبية، ومدى استغلال الفاشية للحكايات الشعبية فى نشر إيديولوجيتها بين الأطفال، واستغلالها أيضاًمن قبل معارضى هتلر وإيديولوجيته بوصفها وسيلة هجوم، ناقد ساخر، بواسطة التقليد الهزلى لهذه الحكايات.

أما الدكتور/ **هانى جابر** فيقدم دراسة تحت عنوان «الفولكلورالرومانى.. المنهج والتطبيق»، قاصداً بتقديمها تحقيق هدفين؛ الأول: عرض بعض الاتجاهات العلمية التى شكلت فى واقع الأمر المنهج العلمى والبحثى فى رومانيا، وبخاصة العلاقة بين الفولكلور والأنثروبولوچيا الثقافية والاجتماعية، والثانى: طرح بعض الموضوعات التطبيقية بوصفها ترجمة للمنهج الرومانى فى جمع ودراسة المأثورات الشعبية. وهو بصدد تحقيق هذين الهدفين يطلعنا على أسباب البحث الكلى والشمولى للظواهر الشعبية فى رومانيا، ويعرفنا على العديد من علماء الفولكلور والأنثروبولوچيا الرومان وإنجازاتهم العلمية، ومدى اتفاقهم أو اختلافهم مع نظائرهم من العلماء خارج رومانيا.

تجئ بعد ذلك دراسة الأستاذ/ **مختار السويفى** عن «الاحتفال بوفاء النيل.. أقدم عيد فى العالم!»؛ حيث لم يعرف عيد آخر أقدم منه فى أى مكان فى العالم وبين أى شعب من الشعوب. ومن أهم الخرافات التى شاعت حول هذا العيد القول بأن المصريين كانوا يلقون إليه بعروس كل عام.. بكر جميلة، ومزدانة بأفخر الحلى والثياب.. ويدلل الأستاذ/ **مختار السويفى** على كذب هذه الخرافة، وأنها لا تستند إلى أى أساس تاريخى، وأن عروس النيل تعبير مجازى يقصد به مصر نفسها.. الأرض المصرية فى وادى النيل؛ إذ لم يعرف عن المصريين القدماء فى تاريخهم المعروف والمدون أنهم كانوا يقدمون ضحية بشرية لأى إله أو معبود مهما عظم أمره وعلا شأنه، وأن المسألة فى هذه الخرافة، التى ذكرها ابن عبد الحكم فى كتابه «فتوح مصر والمغرب» لا تخرج عن أحد أمرين: أن تكون الحكاية قد رويت له بمعرفة أحد المخرفين، أو أن تكون من تأليف ابن عبد الحكم نفسه بقصد تنفير المصريين من مظاهر حضارتهم وعقائدهم القديمة، والدعوة إلى الإسلام الذى يجبُّ كل ما كان قبله.

وتلى هذه الدراسة دراسة الأستاذ/ **إبراهيم حلمى** عن «احتفالية مولد الرفاعى»، والرفاعى هو سيدى أحمد الرفاعى، إمام الطريقة الرفاعية. وكان الرفاعى يرى الناس، كل الناس، أشباحًا بلا استثناء، مكبلين بأصفاد وأغلال المادة، وبعيدين عن انطلاقات الروح فى ملكوت خالقها، كأنهم مغيمون فى غمام عن صفاء عالم الأرواح، فأصبحوا كالصور الباهتة المهتزة لتهويمات الأشباح. وتتحرى الدراسة، فى مجملها، نسب إمام الطريقة الرفاعية وميلاده وطفولته وتنشئته وكراماته وكرامات أتباعه، ثم أخيراً تصف موكب الاحتفال بمولده الذى يجرى فى الثامن والعشرين من رجب كل عام فى حى القلعة بالقاهرة.

أما الدكتور/ **جهاد داود** فتناول موضوع «توظيف الموسيقى الشعبية فى سينما الأطفال» موضحاً فيه قيمة التراث الشعبى فى التعبير عن الذات القومية وتأصيل الهوية، وأهمية الدور الذى تلعبه الموسيقى خلال مراحل الطفولة المختلفة، وعلاقة الموسيقى الوطيدة بالسينما، حتى أنه يمكننا أن نتخيل فيلماً بلا حوار، ولكن لا يمكننا أن نتخيل فيلماً بلا موسيقى. فإذا أخذنا فى الاعتبار أن حوالى ٧٠٪ من الأطفال ينتظمون فى مشاهدة برامج سينما الأطفال فى التليفزيون، لأدركنا على الفور مدى التأثير الذى يمكن أن يحدث للطفل فى حالة توظيف الموسيقى الشعبية فى السينما توظيفاً جيداً، يحقق أهدافاً فنية وتربوية وقومية نسعى إليها فى تنشئة الأجيال القادمة، وخاصة بعد الثورة الرهيبة فى وسائل الاتصال ونقل المعلومات، التى يمكنها أن تذيب الهوية وتمحو الشخصية، وينفذ من خلالها القوى ليفرض نموذجه على الضعيف، مالم نبادر بدعم هذا الاتجاه القومى وترسيخه.

كما يتناول الأستاذ الدكتور/ **أحمد حسن جمعه**، عميد معهد الباليه بأكاديمية الفنون، موضوع «الرقص الشعبى المسرحى»، وهو عنوان دراسته التى يفرق فيها بين الرقص الشعبى الذى يؤديه عامة الشعب، وبين الرقص الشعبى المسرحى؛ حيث يعبر هذا الأخير عما يعبر عنه النوع الأول، ولكن بأسلوب علمى وتقنية حديثة؛ فهو عبارة عن عناصر حركية شعبية يتدرب عليها طالب

الرقص الشعبى بأسلوب أداء متميز يصلح للعرض المسرحى. وقد غدا هذا النوع من الرقص مادة دراسية لها قواعد وأسس تدرس بها فى معاهد الرقص العالمية، كما أن به الكثير من الحركات التى تجعل مصممى الرقصات فى إبداع مستمر، ويثرى وجودها العرض المقدم.

وفى جولة الفنون الشعبية يقدم الأستاذ/ **مصطفى شعبان جاد** عرضاً لوقائع مهرجان القاهرة الدولى السادس للمسرح التجريبى، موضحاً أهم النقاط والأبحاث التى كانت موضوع الحوار فى هذا المهرجان الذى اتخذ له هذا العام محوراً عاماً هو «المأثور الشعبى والمسرح التجريبى».

كما تقدم لنا الأستاذة/ **نادية عبدالحميد السنوسى** جولة فى أعمال الفنان العالمى محمد صبرى، رائد الباستيل المصرى، و حواراً ثرياً معه، وذلك من خلال معرضه الذى أقيم بقاعة أكسترا بالزمالك فى الفترة من ١٥/١١ : ١٢/٣ لعام ١٩٩٤.

كما تقدم لنا الأستاذة/ **صفية حلمى حسين** وقائع الندوة الدولية حول الابتكار فى الحرف اليدوية الإسلامية، التى نُظِّمت ضمن فعاليات الاحتفال العالمى الأول لحرفيى الدول الإسلامية فى الفترة من ٧:١٥ أكتوبر عام ١٩٩٤ بإسلام آباد بدولة الباكستان، وكذلك ملخص الدراسة التى تقدمت بها إلى إدارة المهرجان، وعنوانها «الحرف التقليدية فى مصر.. إبداعها ومشاكلها نحو التطور».

وأخيراً تحظى مكتبة الفنون الشعبية، فى هذا العدد والأعداد التالية، بنشر أجزاء متتابعة من الببليوجرافية التى أعدها الأستاذ الدكتور/ **إبراهيم أحمد شعلان**، وقام بجمع مادتها على مدى سنوات عديدة، موضحاً قوائم الأدب الشعبى بمكتبة دار الكتب ومكتبة الأزهر حتى عام ١٩٦٨.

ومجلة الفنون الشعبية إذ تحتفى بهذا العمل العلمى المهم، ترجو أن يكون ذلك مساهمة منها فى تقديمه خدمة للباحثين والدارسين المهتمين بمواد الأدب الشعبى المصرى تحليلاً وتحقيقاً، وأن تكون مواد هذه الببليوجرافية معيناً علمياً لهم، وعاملاً مساعداً فى الكشف عن أصول وخصائص مواد المأثورات الشعبية المصرية والعربية.

وتبدأ المجلة فى هذا العدد بنشر المقدمة العلمية التى وضعها الدكتور/ **شعلان** لشرح مادة عمله، ومنهجه فى ترتيب مادة ببليوجرافية، مع نشر جزء يسير من فهرس الأدب الشعبى والعاميات باعتباره مدخلاً لبقية مواد هذا الفهرس وغيره من مواد الببليوجرافية التى سوف تنشر تباعًا فى الأعداد القادمة.

ويسر المجلة أن تتلقى أية ملاحظات أو استفسارات حول هذه الببليوجرافية، مقدرين كل التقدير لصاحب الببليوجرافية الوقت والجهد الذى بذله فى إعدادها، وللقراء مساهماتهم وتواصلهم معنا.

دراسة الإبداع الشعبى

صفوت كمال

لاشك فى أن مناهج بحث مواد وظاهرات الإبداع الشعبى تتعدد وتتنوع، تبعاً لتعدد وتنوع طبيعة مواد هذا الإبداع، وكذلك تبعاً لتعدد وتنوع وسائل التعبير التى تتوسل بها أشكال التعبير فى الإبداع الشعبى. سواء ماارتبط منها بمجالات الثقافة المادية، أو الثقافة العقلية، أو الثقافة الروحية، باعتبار أن كفايات الإنسان نفسه تتكامل بتكامل الكفاية الحسية والكفاية العقلية والكفاية الوجدانية. وسواء أكانت وسيلة التعبير تعتمد على الخط أو اللون أو الكتلة، فى تشكيل طبيعة وطابع هذا الإبداع أو كانت وسيلة التعبير الكلمة المصاغة نثراً أو المنظومة شعراً، أم كانت وسيلة التعبير هى الإيماءة والإشارة أو الحركة الإيقاعية، أو النغم والإيقاع الموسيقى، فإن أشكال التعبير كلها تمارس فى إطار من عادات وتقاليد ومعتقدات المجتمع صاحب هذا الإبداع، وفى داخل انساق نظمه الاجتماعية ومقولاته الفكرية والأخلاقية واتجاهاته الذاتية والروحية.

كما ترتبط مناهج بحث دراسة أنماط الإبداع الشعبى بالنظريات الحاكمة أو الموجهة لتلك المناهج ووسائل استخدامها أو تطبيقها، تبعاً لتطور وسائل البحث فى مجال الدراسات النظرية والتطبيقية، أو البحوث الميدانية، وطرق وأساليب جمع مواد هذا الإبداع، وأدوات الجمع والتسجيل التكنولوجية.

كما تتداخل أيضاً أساليب العمل الميدانى مع طبيعة المادة موضوع البحث الذى يتصدى لدراسته الباحث فى مواد الإبداع الشعبى على تعدد وتنوع مواد هذا الإبداع. فدارس الإبداع الشعبى الذى يعتمد على الحركة الإيقاعية، مثلاً، لايمكن له أن يدرس ذلك أو يتعرف على مكونات هذا الإبداع، دون دراسة أو معرفة خصائص الإيقاع الموسيقى أو الأزياء الشعبية المصاحبة للحركة الإيقاعية وسياقها الاجتماعى ومناسبات أدائها، وفئات مؤديها، إلى غير ذلك من الجوانب والمواد المحيطة بشكل الأداء وفنيته، من أزياء وعادات وتقاليد...... إلخ، علاوة على مظاهر البيئة التى تحوط وجوده.

كما أن دارس أشكال الإبداع الشعبى التى تتمثل فى فنون الأدب الشعبى، على تنوع فروعه من أمثال وحكم ومواعظ وألغاز وحكايات وأشعار وسير وملاحم، إلى غير ذلك من المرويات الشفاهية، لايستطيع أن يدرس تلك الأشكال الأدبية دون إدراك لمضامينها ووظيفتها فى الحياة اليومية للإنسان، وارتباط تلك المضامين بمجموعة أحكام القيم التى تنظم أشكال السلوك الإنسانى والعلاقات الاجتماعية، علاوة على مايحوط تلك العلاقات الاجتماعية من معطيات البيئة الطبيعية للمجتمع صاحب هذا الإبداع.

كما أن الدارس لأشكال فنون أغانى الأطفال وألعابهم الشعبية لابد وأن ينتبه إلى طبيعة هذه الفنون سواء مايقدم لهم من الكبار، تبعاً لفئات أعمار الأطفال ومجالات ومناسبات أداء هذه الأغانى، من تهنين أو هدهدة أو ترقيص، أو مايؤديه الأطفال أنفسهم فى مناسبات مختلفة كالأعياد، أو مايصاحب ألعابهم من أغنيات تُنَظّم أشكال اللعب. ودراسة أغانى الأطفال تشكل جانباً مهماً فى التعرف على أساليب التربية والتنشئة فى المجتمع، علاوة على تعلم اللغة واكتساب مهارات خاصة.

كما أن الدارس لأشكال الإبداع الشعبى المادى، الذى يتمثل فى الفنون التشكيلية والتطبيقية والحرف والصناعات اليدوية ذات القيمة الجمالية والفنية، لايمكن أن يدرسها بمعزل عن الغاية من إبداعها، أو بمعزل عن سياقها التاريخى ودورها الوظيفى ودلالات رموزها وألوانها، إلى غير ذلك من مكوناتها الفنية والجمالية، وتقنيات إبداعاتها الفنية ووسائل تحقيقها.

شمولية المعرفة

والدارس لأشكال الإبداع الشعبى فى الاحتفالات الشعبية العائلية والعامة يجد مظاهر التعبير الفنى تتداخل معاً وتمارس فى آن.. الرقص مع الأزياء، العادات مع الموسيقى، الفنون التشكيلية من أزياء وحلى مع المعتقدات، التفاؤل والتشاؤم مع فنون الغناء، أو التخضيب بالحناء والتزين والتجمل إلى غير ذلك من فنون وأنماط الإبداع الشعبى.. يحف بها معاً تصورات من موروثاته الثقافية القديمة، ويحوط بها عناصر من تراثه الأسطورى ومعتقداته التى مضت عليها حقب مديدة من الزمان.

والباحث فى كل ذلك يجد أنه بحاجة دائماً إلى معاونة علوم التاريخ والأجناس والأساطير واللغة والاجتماع، إلى غير ذلك من العلوم الإنسانية والطبيعية، للكشف عن التداخل الثقافى الحادث فى عمليات الإبداع الشعبى التى تكون أشكال هذا الإبداع الاحتفالى، وبما يمارس أيضاً خلال هذه الاحتفالات من أشكال إبداعية متعددة فى وحدة تكاملية تتطلب لدراستها نظراً مَنْهجيا تكاملياً يتوافق فى الوقت نفسه مع تكامل المكونات الثقافية لهذه الاحتفالات.

لذلك كان من الضرورى والمهم بالنسبة إلى الباحث الفولكلورى أن يكون على دراية وافية بالاتجاهات المتعددة فى دراسات العلوم الإنسانية، باعتبار أن موضوع هذه العلوم هو الإنسان، وموضوع علم الفولكلور هو أيضاً الإنسان، من حيث إنه كائن ثقافى إبداعى. ومواد الفولكلور هى جماع مظاهر القدرة الإبداعية للإنسان، وباعتبار أن الإبداع الشعبى فى واقعه الحضارى هو جماع أشكال الإبداع التى مارسها المجتمع عبر أجيال متعاقبة، كل جيل يضيف شيئاً أو يحذف أشياءً، ليستوى فى النهاية هذا الإبداع فى شكله الذى تبناه الجيل المعاصر، ليكون هذا الإبداع بحيويته وتغيره المستمر وتواصله الثقافى إبداعاً متميزاً يعبر عن واقع فكر ووجدان الإنسان المعاصر، وفى تواصل ثقافى مع ماسبقه من أجيال.

لذلك كان من الضرورى والمهم أيضاً للباحث الفولكلورى الذى يتصدى لموضوع من موضوعات الإبداع الشعبى، أن يكون ملماً بجوانب موضوعه، مما تناولته دراسات سابقة أو مما ورد فى أخبار أو مدونات السلف. وأن يكون الباحث على معرفة وثيقة بواقع موضوع بحثه واستيفاء مادة بحثه من خلال عمليات الجمع الميدانى لعناصر مادة موضوع بحثه. وعمليات الجمع الميدانى هى الأساس العلمى فى أية دراسة واقعية لأشكال وموضوعات الإبداع الشعبى.

الدراسة الميدانية

وعملية الجمع الميدانى تتحقق من خلال اللقاء المباشر مع حفظة مواد الإبداع الشعبى ومؤديها وممارسيها. وعمليات الجمع الميدانى هى الوسيلة المباشرة للجمع المنظم والدقيق لعناصر موضوع البحث. كما أن استقراء عناصر موضوع البحث من كبار السن والرواة الثقات، باعتباره شكلاً من أشكال جمع عناصر الموضوع، هو أسلوب أيضاً من أساليب استقصاء المادة وتتبعها فى ذاكرة رواتها. فالدراسة الاستقصائية لما يروى، أو لما يشاهد مما يروى، هى تأكيد لفحص عناصر الظاهرة موضوع البحث واستكمال آخر دقيق لمختلف مكونات موضوع البحث.

لذلك يحرص الباحثون الميدانيون وجامعو مواد الإبداع على معرفة مواصفات المادة التى يجمعون عناصرها (ماذا؟ What) ومكان وجودها (أين؟ Where)، وتاريخ وجودها (متى؟ When) ومن يؤديها (من؟ Who)، (وإلى من ?Whom) ، وأسباب أدائها أو ممارستها (لماذا؟ Why)، علاوة على كيفية أدائها وممارستها (كيف؟

How). إن هذه التساؤلات هى أساس العمل الميدانى فى الحصول على بيانات وافية عن المادة موضوع البحث، من حيث عناصرها المكونة لها، وأغراض استخدامها، ومجالات وجودها مكاناً وزماناً.. سواء أكان ذلك عن طريق الملاحظة المباشرة، أم عن طريق جمع المعلومات من ممارسيها ومؤديها وحفظتها.

ولقد انتهج دارسو مواد الإبداع الشعبى نهج الدارسين والباحثين الأنثروبولوجيين فى وضع استبيانات فولكلورية للعمل الميدانى، يسترشد بها الباحثون فى جمع مواد بحوثهم الميدانية تبعاً لطبيعة كل موضوع من موضوعات هذا الإبداع. فقد وضعت استبيانات لفروع الأدب الشعبى، من حكايات وأمثال... إلخ ... واستبيانات لفروع الفنون التشكيلية، من أزياء وفخار وحلى وأدوات زينة.. إلخ..، واستبيانات للرقص وأخرى للموسيقى وللأغانى الشعبية، واستبيانات للعادات والتقاليد والمعتقدات والممارسات الطقسية، إلى غير ذلك من موضوعات علم الفولكلور والمواد الفولكلورية.

وفى الواقع إن هذه الاستبيانات ترتبط بعمليات الجمع الميدانى المباشر للمادة فى أثناء ممارستها، أو بهدف استثارة ذاكرة الرواة ومن يمارسون ويؤدون تلك المواد ويحافظون عليها، من خلال وصف عمليات ممارستها وروى نصوص مايحفظون تبعاً لطبيعة مادة كل موضوع من موضوعات الإبداع الشعبى موضع البحث، وتبعاً لطرز (Types) وأنماط (Patterns) وأشكال (Forms) أو نماذج (Models) ووحدات (Units) وعناصر (Motifs - Elements) كل موضوع من موضوعات هذا الإبداع. ويراعى فى عمليات الجمع الميدانى مجموعة من الملاحظات والإرشادات، يتوخَّاها جامع المأثورات الشعبية حتى يتمكن من ضمان الدقة فى جمع مادة بحثه. ثم يلى عمليات الجمع الميدانى عمليات ترتيب وتصنيف ماجمع، تبعاً لأسلوب التصنيف المطبق فى مجال عمل الباحث الميدانى. وعملية التصنيف هى، فى حد ذاتها، عملية منهجية أيضاً، ترتبط بشكل المادة أو وظيفتها أو مكان شيوعها أو مناسبة أدائها أو ممارستها.

وشكل المادة يرتبط بمجموعة العناصر المكونة لها ووظيفة كل عنصر فى تحقيق بنية هذه المادة. كما أن مناسبة الأداء أو الاستخدام ترتبط بالسياق الوظيفى للمادة. كما أن مكان الجمع هو وسيلة أيضاً من وسائل تحديد المجال الانتشارى للظاهرة أو الموضوع موضع البحث والدراسة. هذا علاوة على تحديد زمان جمع المادة الذى يساعد فى الوقت نفسه على استقراء المجال الزمانى لانتشار ظاهرة، أو موضوع ما، فى حقب تاريخية معينة، ومعرفة البعد التاريخى بجانب البعد الجغرافى، بوصفها وسيلة من وسائل محاولة معرفة الأصل التاريخى أو مكان النشأة جغرافياً. وهو مايطلق عليه مصطلح المنهج التاريخى أو المنهج الجغرافى أو المنهج التاريخى الجغرافى أو المنهج الجغرافى التاريخى، تبعاً لخطة البحث فى استقراء موضوع البحث واستقصاء مادته ومحاولة تأصيله والكشف عن العناصر الأصيلة المكونة له (Versions - Authentic Motifs) أو العناصر المتغيرة (Variants) سواء أكان ذلك من خلال اتباع نظرية تعدد أصول الظاهرات الفولكلورية فى الثقافة الإنسانية (Polygenetics)، أم من خلال افتراض أن الظاهرات الثقافية ذات أصل واحد وأن التغاير والتعدد والتنوع هو نتيجة الانتشار (Diffusion) خلال عمليات الهجرات البشرية أوالتناقل من مجتمع إلى مجتمع آخر أو من ثقافة إلى ثقافة أخرى أو من لغة إلى لغة أو من مجموعة لغوية إلى مجموعة لغوية أخرى، تبعاً لحركة الإنسان حامل هذه الثقافة أو تلك.

وقد ينتهج الباحث فى ذلك نهج دراسات التغيرات الثقافية (Cultural changes)، فى محاولة للكشف عن أسباب وعوامل وأشكال التغيرات الحادثة فى الموضوع ككل أو الحادثة فى بعض عناصره، ومحاولة تحديد العناصر الأصيلة والعناصر الأصلية والعناصر المتغيرة، مع العمل على الكشف عن الفروق المكونة لكل منها، سواء أكان ذلك من حيث الشكل (Form) أم الوظيفة (Function) أم الغاية (Idea - Aim) أم القيمة (Value)... **باعتبار أن القيمة تتحدد من خلال الكشف عن العلاقة القائمة بين الوظيفة والغاية، والغاية قد تكون فكرية مطلقة أو نفعية محددة، سواء مايرتبط منها بمجموعة أحكام القيم أو الاتجاهات الذاتية للإنسان.**

أو يكون هدف البحث هو الكشف عن دور العلاقات الاجتماعية ونظم المجتمع صاحب هذا الإبداع أو الكشف عن المكونات الاجتماعية للظاهرة موضوع البحث، من خلال اتباع المنهج الاجتماعى فى استقصاء مادة البحث، أو يكون الهدف مرتبطاً بالكشف عن القيم والعناصر الجمالية لمادة أو مواد موضوع البحث برؤية نقدية أو فنية، أو قد يهدف البحث إلى محاولة تنظير العلاقات القائمة بين العناصر ومحاولة تقنين دور تلك العلاقات فى تكوين بنية الشكل العام للظاهرة أو تحديد بنيتها الكلية فى السياق الثقافى للمجتمع، دون إغفال لعوامل التداخل الثقافى (Acculturation) وعوامل ونتائج هذا التداخل فى القطاعات والتقاطعات الثقافية. سواء أكان ذلك نتيجة ثقافات قاهرة وافدة أم ثقافات مهاجرة أم ثقافات متزاوجة أم احتكاك ثقافى بين ثقافتين أو أكثر، تبعاً للبعد الزمانى والاتساع أو الانتشار الجغرافى لكل من تلك الثقافات. وهى عملية معقدة (Complex Process)، ترتبط

بمسح قطاعات ثقافية متعددة ومتنوعة مَسْحاً جغرافياً وزمانياً فى أن (Cross cultural survey)، وتصنيف العناصر المتماثلة والعناصر المتغايرة تصنيفاً علمياً دقيقاً مما يحتاج فى الوقت نفسه إلى تحليل علمى دقيق يعى حركة العناصر الثقافية الإنسانية عبر الزمان والمكان.

فالثقافات البشرية لاتعيش بمعزل بعضها عن بعض، كما أن كثيراً من الخبرات البشرية متماثلة فى كثير من أشكال الإبداع الشعبى الإنسانى، بحكم أن طبيعة فكر الإنسان هى طبيعة واحدة، والعملية العقلية عند البشر هى عملية واحدة لاتمايز فيها لجنس على جنس آخر . وقد يكون الاختلاف، كما يكون التماثل أيضاً، بسبب اختلاف أو تماثل الظروف البيئية التى تحوط بالإنسان، أو نتيجة لعوامل الطبيعة المؤثرة فى الوجود الإنسانى والتصور الفكرى لواقع الإنسان داخل هذا الكون، وعلاقاته بما يحوطه من هذا الكون.

فمن خلال الاتجاهات الفكرية المتعددة والنظريات المتنوعة فى دراسة أنماط الإبداع الشعبى ـ سواء كان ذلك من خلال النظر التاريخى أو الجغرافى أو المدرسة اللغوية أو المدرسة الأنثروبولوجية أو الدراسات الإثنوجرافية ومن ثم الإثنولوجية، أو من خلال نظريات تعدد الأصول الثقافية، أو وحدة الأصل للثقافات المختلفة، أو من خلال المدرسة الانتشارية أو المدرسة النفعية العملية، أو أصحاب المدرسة النقدية أو اتباع التغير الثقافى أو التثاقُف والتداخل الثقافى ـ فإن عملية الكشف عن بنية أى عمل إبداعى لابد وأن تعتمد على الكشف عن العلاقة القائمة بين عناصر هذا العمل، باعتبار أن بنية اى عمل ترتبط أساساً بشكل العلاقة القائمة بين العناصر المكونة للشكل العام للظاهرة أو العمل موضع البحث.

وقد أدى هذا الاتجاه إلى جدلية علمية بين الشكل والوظيفة، باعتبار أن المنهج الوظيفى يسعى إلى الكشف عن واقع وغائية العمل الإبداعى الشعبى فى سياقه الثقافى العام، وليس الكشف عن مضمون هذا العمل فحسب، وهو عملية تعتمد على الكشف عن القيمة الكامنة فى العلاقة بين الشكل والوظيفة، باعتبار أن القيمة ترتبط أساساً بالغائية أوالقصد من العملية الإبداعية خلال ممارستها فى الحياة اليومية الجارية. هذا علاوة على ماتقوم به المدرسة الاجتماعية، أو النفسية، أو الاجتماعية النفسية من محاولات للكشف عن الدوافع لعمليات الإبداع فى تحقيق العلاقات الاجتماعية وتفسيرها، من حيث إنها تعبير مباشر عن ذات المجتمع وخصوصيته الثقافية، من خلال دراسة أنماط الممارسات السلوكية التى ترتبط بأشكال ووظائف وأغراض وغائيات هذا الإبداع، إلى غير ذلك من اتجاهات ونظريات ومناهج تتعدد وتتنوع ولكنها تلتقى فى النهاية فى عملية علمية أساسية، تتحدد فى أنه لا يمكن عمل أى دراسة نظرية أو تحليل علمى دقيق لأى ظاهرة فولكلورية دون القيام أساساً بعمليات مسح ميدانى وثقافى شامل لموضوع البحث.

فالعمل الميدانى فى جمع مواد الإبداع هو الأساس فى أية دراسة علمية لمواد هذا الإبداع، واستبيانات الجمع الميدانى (Questionnaires) هى أسلوب مهم من أساليب جمع هذه المواد.. من حيث إن الاستبيانات هى وسيلة علمية من وسائل تحقيق الموضوعية فى استقصاء مادة البحث. كما أنها وسيلة أيضاً من وسائل توحيد النظر العلمى لهذه المادة على اتساع رقعة المكان فى مجال البحث، أو اختلاف جامعى هذه المادة، مع ملاحظة أن استبيانات العمل الميدانى تتعدد وتتنوع، تبعاً لتعدد وتنوع موضوعات الإبداع الشعبى. كما أنها فى الوقت نفسه مجرد وسيلة من وسائل معاونة الباحثين على استقصاء مادة بحثهم. أما عملية الجمع فى حد ذاتها فإنها تعتمد أساساً على فراسة الباحث نفسه وخبرته وثقافته ومعرفته العلمية وكفاياته الشخصية التى تساعده وتعينه على تخطى الصعاب التى قد يواجهها فى أثناء عمليات الجمع الميدانى، وإجراء المقابلات الشخصية مع الرواة حفظة المأثورات الشعبية وممارسى هذا الإبداع.

فالإبداع الشعبى بطبيعته هو مادة حية، سواء أكانت هذه المادة تندرج تحت مسميات: حفريات حية (Lively fossils)، أم إبداعات متوارثة، أم نتيجة تراكمات ثقافية أو تقاطعات ثقافية، فإنها فى النهاية تحقيق لعملية التواصل الثقافى فى المجتمع صاحب هذا الإبداع. وهو تواصل ثقافى حى، يتداخل فيه الموروث مع المأثور.

لذلك كان من الضرورى والمهم أيضاً جمع عناصر مواد موضوع البحث الميدانى من المراجع التاريخية والوثائق القديمة، حتى يمكن الكشف بالدراسة والتحليل والتصنيف عن عناصر الثبات والتغير، وأسباب كل منها واستقراء عوامل التغيير، وأشكاله والعلل المسببة له. وفى الواقع، إن ثقافات الشعوب بعامة تتميز بتلك الحيوية الثقافية، وبخاصة الثقافة المصرية بتعاقب حقبها التاريخية وتداخلاتها الحضارية. وجمع عناصر ومكونات مواد الإبداع من وثائق التاريخ على تنوع طبيعة هذه الوثائق وحقبها المتعددة، ومن الكتب والمراجع ومذكرات الرحالة ... إلخ ـ عملية موازية ومكملة فى الوقت نفسه لعملية جمع عناصر ومكونات مواد الإبداع الشعبى خلال ممارستها فى الحياة اليومية.

كما أنه فى الإمكان فى بعض الأحيان استخلاص عناصر من المأثورات الشعبية أو الإبداع الشعبى من أعمال الفنانين والأدباء والشعراء القدامى أو المعاصرين، سواء ماتتضمنه تلك الأعمال من عناصر استلهمها هؤلاء الفنانون من تراثهم الثقافى، أو رصد لجوانب من الحياة اليومية ... وعلى سبيل المثال، فقد أمكن الاستدلال على جوانب عديدة من حياة العرب فيما قبل الإسلام من خلال الشعر الجاهلى، كما تعرَّف الباحثون على جوانب من عاداتهم وتقاليدهم، بل أنماط من أدوات الزينة والتجميل التى كانوا يستخدمونها. كما أن أعمال الجاحظ، على سبيل المثال أيضاً، قدمت صوراً عديدة من التصورات الأسطورية الباقية فى مخيلة العرب، علاوة على أشكال من العلاقات الاجتماعية. كما حفل، أيضاً، كثير من أعمال نجيب محفوظ الروائية برصد لعناصر من المأثورات الشعبية المصرية، إلى غير ذلك من تسجيل لبعض العادات والتقاليد التى سجلها الكاتب بدقة وعناية. كما أن كثير من لوحات وأعمال الفنانين التشكيليين القدامى والمحدثين تزخر بأشكال الأزياء وفنون تطريزها والحلى وأدوات الزينة، إلى غير ذلك من فنون التجميل أو أشكال فنية من الصناعات، وكلها مع غيرها مصدر آخر من مصادر جمع المعلومات عن أشكال الإبداع الشعبى التى تحدد فى الوقت نفسه طرز المأثورات الشعبية السائدة فى فترة من فترات تاريخ المجتمع، قديماً كان ذلك أم حديثاً.وقد حفل كتاب «وصف مصر» ـ مثلاً ـ الذى وضعته البعثة العلمية الفرنسية إبان الحملة الفرنسية على مصر، بصور تصور واقع الحياة فى المجتمع المصرى بأزيائه وصناعاته الشعبية وبعض عاداته وتقاليده واحتفالاته، علاوة على ماتضمنه من رصد تاريخى لهذه الجوانب وغيرها من المأثورات الشعبية المصرية التى كانت شائعة فى تلك الفترة من أواخر القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر.

وهذه الأعمال الفنية الراصدة لجوانب من الحياة اليومية يجد فيها الباحث مواد قد تساعده على التعرف على مادة لم يكن له أن يتعرف عليها من غير هذه المصادر، وبخاصة مايرتبط بأشكال الإبداع الفنى التشكيلى، أو بالصناعات الشعبية التى كانت سائدة فى فترة ما من فترات التاريخ، ثم تغيرت أو تبدلت ... ولولا ما سجله لنا الفنان المصرى القديم من رصد لجوانب من الحياة المصرية القديمة ما كان لنا أن نعرف أشكال تلك الحياة بأدواتها وأزيائها وحليها وأدوات موسيقاها وفنون رقصها، إلى غير ذلك مما تقدمه لنا اللوحات الجدارية والتماثيل والسجلات البردية، من رصد لجوانب تلك الحياة الحضارية العريقة.

ويحتاج هذا الجانب من مصادر المعرفة التاريخية، على تعدد مصادره، إلى عمليات جمع منظم وفَهْرسة دقيقة تساعد الباحثين على استخلاص تلك المواد ورصدها مع مايرصدونه من مواد خلال العمل الميدانى للتعرف على مصادر الإبداع المتعددة والمتنوعة فى الإبداع الشعبى وأشكال التغير وعناصر الثبات ... وهى عملية تحتاج جهداً غير يسير، وتتواكب مع الجهد المبذول أيضاً فى عمليات الجمع الميدانى. ولنا تجربة حديثة فى حياتنا المعاصرة حينما تم تهجير جميع سكان منطقة النوبة من جنوب أسوان فى مصر ـ حيث توجد الآن بحيرة السد العالى ـ إلى شمال أسوان فى منطقة كوم امبو ... فلولا ماتم من تسجيل ورصد وجمع لمأثورات النوبة قبل التهجير، ما كان لنا أن نعرف شيئاً الآن ـ بعد مضى أكثر من ربع قرن ـ عن أنماط الحياة التقليدية فى المجتمع النوبى، وأشكال التغير التى أصابت المأثورات الشعبية النوبية وأسبابها. ولقد أسعدنى أن أكون من أوائل الباحثين الذين اهتموا بهذا الجانب المهم من الثقافة المصرية الشعبية.

كما أن ما تواجهه الآن كثير من الأنشطة الفنية والتربوية وأجهزة تنمية المجتمع من صعوبات فى توظيف أشكال من الإبداع الشعبى فى الحياة الحديثة، يرجع إلى القصور السابق فى جمع وتسجيل ودراسة هذه المواد، وهو أمر نسعى الآن إلى تداركه، والسعى إلى تحقيقه بأساليب علمية محدثة ووسائل تكنولوجية ميسرة تساعد على الرصد الدقيق والجمع الميدانى الشامل لتلك الظاهرات الفولكلورية التى تتوارى الآن خلف حواجز المدنية الحديثة ومعطيات وسائل الإعلام وعوامل التغير الاجتماعية والاقتصادية .. إلخ. وهو أمر يلقى على عاتق المسؤولين عن الحفاظ على المأثورات الشعبية، باعتبارها مصدراً من مصادر الإبداع القومى، وبوصفها شكلاً من أشكال التعبير عن الذاتية الثقافية للمجتمع وشخصيته القومية، يلقى مسؤولية كبرى ... فعمليات التغير تتم بإيقاع سريع يفوق الإيقاع العلمى الحادث فى مجال جمع مواد المأثورات الشعبية، وهو أمر يجب تداركه ـ كما نحاول الآن ـ قدر الإمكان من خلال عمليات الجمع والتسجيل والتحليل والتصنيف والدراسة العلمية من خلال مراكز ومعاهد البحث وكليات الجامعات المصرية.

وهو أمر يتطلب جهداً أكثر واقعية وعملاً أسرع إيقاعاً.. ودراسات أكثر تخصصاً فى مختلف فروع وأنماط الإبداع الشعبى علماً ومادةً.

قراءة جديدة في ألف ليلة وليلة

فاروق خورشيد

(١)

تجار لا غزاة

كنت أعد كتابًا عن رحلتى إلى (عمان)، عندما وقع فى يدى كتاب (رحلة السندباد) الذى يسجل فيه (تيم سيفرين) مغامرته الفريدة فى الإبحار من مسقط إلى الصين عبر المحيط الهندى فى سفينة صنعت من الخامات القديمة نفسها التى استعملها البحارة العرب، فى مثل هذه الرحلات، فى القرون الوسطى وما قبلها، وبالطريقة نفسها التى لا تستعمل المسامير فى تثبيت أجزاء السفينة بعضها إلى بعض، وإنما تستعمل بدلاً منها الحبال المصنوعة من الياف ثمرة جوز الهند، التى تنتشر شجرتها بغزارة فى ظفار وفى جزر المحيط الاستوائية التى تطل عليها مسقط عبر المحيط.. والكتاب يصف التجربة كاملة منذ بدأت فكرة، ثم تحولت إلى فعل، فبنيت السفينة (صحار)، ثم خرجت من مسقط إلى الصين مارة بالهند وجزر الهند الشرقية ثم إلى الصين، ترحل بالشراع وتسير مهتدية بالنجوم، ويسيرها بحارة من العرب من أبناء عمان. وقد أسمى سيفرين رحلته هذه باسم (رحلة السندباد).. ولم تات هذه التسمية من فراغ، بل أتت أساسًا من منشأ الفكرة نفسها فى الأصل، فقد كان سيفرين يبحث عن مغامرة بحرية بعد أن قام برحلة سابقة من أيرلندا إلى الساحل الأمريكى على متن مركب مصنوعة من جلود الثيران مقلدا فيها رحلة (برندان) قديس البحر الأيرلندى برهبانه إلى أمريكا مستعملاً الوسائل القديمة فى رحلات البحارة القدماء إلى أمريكا، ونجحت رحلة السفينة (برندان)، وبدأ يبحث عن مغامرة بحرية تعيد أساطير البحر القديمة إلى الحياة، ويقول (سيفرين) إجابة على بحثه هذا «لماذا لا أتحقق من أشهر البحارة على مر الزمان، ذلك البحار الذى يعرفه كل طفل قرأ ألف ليلة وليلة. الرجل الذى يستدعى اسمه كل مأثورات البحر.. لماذا لا أختبر أسطورة السندباد البحار؟».. وواضح أن (السندباد) استقر فى أذهان أهل الغرب باعتباره بحارًا مغامرًا، بل «أشهر البحارة على مر الزمان». وسندباد فى ألف ليلة وليلة ليس بحارًا على الإطلاق، وإنما هو تاجر رحالة، والليالى تسجل ما يمر به فى رحلاته من مغامرات، وما يشاهده فيها من عجائب. ولكن الرؤية الغربية له حولته إلى واحد من أبطال البحر المغامرين الذين غزوا جزر بحر الكاريبى، وغزوا جزر وسواحل المحيط الهندى على السواء لينهبوا ويسرقوا ثروات بلاد القارة

الامريكية وثروات بلاد أفريقيا وآسيا على السواء. وقد اهتم الروائيون الأوروبيون بهذه الغزوات اهتمامًا كبيرًا، واعتبروها مصدرًا رئيسيًا للروايات الرومانسية التى تمجد الفرد فى مغامراته وتحدّيه للعرف والمجتمع، وسخريته من كل القواعد المتعارف عليها فى العلاقات والسلوك.. وامتلأت هذه الروايات بأصداء العصر المخزى الذى عاشته أوروبا تغزو وتنهب وتنتهك الحرمات، وترتكب من الأعمال الوحشية ضد السكان الوطنيين مالا ينسى التاريخ تعاسته وبشاعته إلى الأبد، ذلك الذى لن تغسله من ذاكرة البشرية كل ادعاءات الحضارة والمدنية والدين، وهى الشعارات التى رفعها هؤلاء القراصنة لتبرير جرائمهم فى أمريكا أو فى الهند وأفريقيا، وهذه الروايات التى شكلت جزءًا مهمًا من أدب المغامرات الغربى تهتم بالأحداث والصراعات والمعارك البحرية والبرية على السواء، وأبطالها مهرة فى تسيير السفن وفى استخدام أدوات القتال فى البحر والبر معًا. وقد لعبت هذه الروايات دورًا رئيسيًا فى إضفاء ألوان براقة على هذه المرحلة المخزية من تاريخ أوروبا، وتاريخ الإنسانية كلها على السواء. فجعلت من لصوص بحر الكاريبى كهنرى مورجان وبيتر بلدد وبلاك بيرد أبطالاً مغامرين يمتازون بالشهامة والخلق، ويتمتعون بالجسارة والإقدام. كما جعلت من لصوص المحيط الهندى كالفونسو البوكيرك وفاسكودى جاما ودالميدا أساطير حقيقية فى عالم الاكتشافات، والبطولات، وإرساء الحضارة الغربية على جوانب المحيط الهندى وبحر العرب. والصورة الحية لهم جميعًا هى البطل الذى يرفع سيفًا فى يد ومسدسًا قديمًا فى يد، وبين أسنانه خنجر، وهو يقف تحت سارية سفينة يرفرف عليها علم من أعلام دول الغرب، والرياح تعبث بشعره المعقوص، وترجرج سطح السفينة تحت قدميه..

وهذه الصورة وإن كانت تملأ أحلام طفولة أبناء الغرب الرومانسية، الآتية من أعماق حقب التاريخ المظلمة والمتوحشة، بصورة البحار المقاتل المغامر.. إلا أنها لا تزيد فى حقيقتها عن تجسيد مرحلة من مراحل اللصوصية والسطو التى شكلت كل تاريخ الغرب، وكل الخطوات الأولى فيما يسمى بالحضارة الغربية المعاصرة التى بدأت من وقتها على أنقاض الحضارة الإسلامية، التى دمرها هؤلاء الأبطال اللصوص، واستمرت حتى الآن، تأخذ كل يوم شكلاً وصورة، ولكنها لا تتغير فى منهجها وأدواتها: السيف والمسدس مرة، والمدفع والدبابة مرة، والصاروخ، والرؤوس النووية مرات ومرات.. هذه الصورة التى تجسدت فيها شخصية سندباد عند (سيفرين) وغير سيفرين، ليست من واقع السندباد فى شىء، وليست من واقع الف ليلة وليلة فى شىء أيضًا. فالعرب على الرغم من قيامهم بالرحلات الباكرة الأولى عبر البحار والمحيطات، وعلى الرغم من أنهم دخلوا أرض أفريقيا وآسيا قبل شعوب أوروبا بكثير، إلا أنهم لم يقيموا رحلاتهم على السيف، ولم يقيموا علاقاتهم على الغزو. وإنما كانت الرحلات رحلات تجارة، وكانت العلاقات علاقات صداقة، وحسن جوار، وتبادل منافع. ولم تقم التجارة عند العرب على القهر والغزو فقط، وإنما قامت على التبادل السلعى والنفعى المعتمد على قدرة التاجر العربى على تأمين خطوط المواصلات التجارية بين أقصى الشرق وأقصى الغرب، عبر خطوط ملاحة معروفة ومدروسة ومتوارثة، وعبر خطوط برية مؤمنة فى الصحراء العربية؛ تربط موانى الجنوب بموانى الشمال.. وظهر منهم قصاص الأثر، وأهل الدراية بدروب الصحراء وطرقها ورياحها ومواطن الماء فيها، ومواطن الكلأ والعشب، ومظان الأمان والراحة عبر جبالها وسهولها ووديانها. كما ظهر منهم المعلمون المهرة فى أمر تسيير السفن ومعرفة أحوال البحار، والملاحون الحاذقون من أهل سيراف البحرين وعمان. وتقول الدكتورة سعاد ماهر فى مؤلفها الضخم: (البحرية فى مصر الإسلامية، وآثارها الباقية) عن هؤلاء، هم من «أمثال أبى الحسن محمد بن أحمد بن عمر السيرافى، وأبى الزهر البرختى الناخذاه، والحسن بن عمر، وإسماعيل بن إبراهيم بن إبراهيم بن حرواس الناخذاه، وعبهرة الربان الكرمانى، ومحمد بن بايشاد، وعمران الأعرج الربان الشهير. وأمثال أحمد بن ماجد الذى قاد فاسكودى جاما إلى المحيط الهندى ومنه إلى شبه جزيرة الهند، وسليمان المهرى من رجال القرن العاشر الهجرى». وهذه الأسماء التى أوردتها الدكتورة سعاد ماهر أمثلة من بين مئات الأسماء التى اشتهرت عبر التاريخ على شواطىء الجزيرة العربية وأفريقيا الشرقية وشبه الجزيرة الهندية، بل موانى الصين، ولكن الملاحين والربابنة يعلمون تلامذتهم من البحارة، وتظل المعرفة محصورة دائمًا فى دوائر ضيقة، وتظل أسرار المهنة حكرًا على أسر بذاتها.. إلا أن العرب خرجوا على هذه القاعدة حين دونوا معلوماتهم ونتائج خبراتهم البحرية فى مدونات كشفت أسرارها للعالم كله من بعدهم. وفى الثمانينيات من هذا القرن يضع (تيم سيفرين) وسائل العرب البحرية، كما جاءت فى موروثهم، موضع الاختبار فى (رحلة السندباد) فيقول: «أحد أهداف الرحلة التأكد من كيفية نجاح العرب فى شق طريقهم إلى الصين، لقد كان هذا إنجازًا رائعًا، فقد

أبحروا حول ربع العالم تقريبًا حين كانت السفينة الأوروبية العادية تعانى من صعوبات الملاحة وهى تشق طريقها عبر القناة الإنجليزية، وقد شق العرب طريقهم لا عن طريق الحظ ولكن عن طريق حسابات دقيقة. وقد كشفت المدونات العربية القديمة بعض أسرار نجاحهم؛ إذ أكدت أنهم كانوا يستعملون النجوم لا الشمس فى تحديد مواقعهم، كما حملت هذه المدونات بعض الإشارات الغامضة عن خرائط وكتب ملاحة يبدو أن البحارة العرب كانوا يحملونها معهم فى رحلاتهم وهى مدونات منقولة عن ملاحظات الملاحين المهرة والأكثر خبرة ». ويقول: «وفى القرن الخامس عشر ظهر كتاب سرعان ما بدأ يزيح الستار عن الغموض الذى كان يحيط بوسائل الإبحار العربية. وكان مؤلف الكتاب عمانيًا، وكان بحارًا بارزًا من مدينة (صور) يسمى أحمد بن ماجد، وكان أحد البارزين من البحارة والمعلمين فى عصره. ومن حسن الحظ ان ما كتبه قد بقى لنا، وأننا ترجمناه واستطعنا أن نتعرف عليه عن طريق أحد الباحثين الإنجليز، وهو (ميرالدتيبتس).. وكنت أمتلك نسخة مترجمة من (تيبتس) لكتاب أحمد بن ماجد على ظهر السفينة صحار، وعن طريقها بدأت تجاربى للتعرف على الوسائل البحرية العربية القديمة».. ثم يحكى لنا سيفرين عن الصعوبات التى واجهته فى تطبيق ما جاء فى هذا الكتاب وأولها أن النص قد كتب شعرًا، وأن الشعر قد استهوى ابن ماجد أحيانًا حتى طغى على المادة العلمية نفسها. والكتاب واحد من سلسلة كتيبات كتبها ابن ماجد وجمع فيها خلاصة المعرفة الملاحية العربية الباكرة، وقدم لها بمجموعة من المعلومات الفلكية المهمة تحدد مواقع النجوم ومساراتها على مدار السنة، وكيفية تحديد هذه المسارات فى السماء، وينتقل من هذه المقدمة الضرورية إلى كيفية تحديد موقع السفينة، وكيفية تحديد خط سيرها، والأدوات البدائية والحاسمة التى استخدمها البحارة فى تحديد هذه المسارات. وقد تبع سيفرين، فى رحلته هذه، الأبيات وما تقدمه من معلومات ونجح فى تحقيق ملاحة ناجحة من شواطىء عمان إلى شواطىء الصين.

فالعرب لم يتقنوا فنون الملاحة البحرية وحسب، وإنما كانوا حريصين على تدوين معلوماتهم فى مؤلفات، تجمع إلى جوار علوم الإبحار، العلوم المساعدة الأخرى، وأهمها علم الفلك. وعلم الفلك علم قديم نقله العرب، فيما نقلوا من علوم الهندسة والطباعة، عن الأمم القديمة، وخاصة الروم الذين عرفوا أهم علمائهم، ومنهم (إقليدس) الذى ترجموا كتبه وشرحوها وألفوا عليها وعقبوا على ما فيها من علوم، وكذلك (أرشميدس) و (أبسقلاوس) الذى يذكر ابن النديم فى الفهرست أن له «كتاب الاجرام والأبعاد وكتاب المطالع، وكتاب الطلوع والغروب»، و (هرمس) وله مجموعة من الكتب فى النجوم وتسيير الكواكب وأسرار النجوم. و(بطليموس) وهو صاحب كتاب (المجسطى) وهو، عنده، علم الفلك العربى، ويقول عنه ابن النديم فى (الفهرست): «هو أول من عمل الأسطرلاب الكرى والآلات النجومية والأرصاد، والله أعلم. ويقال إنه رصد النجوم قبله جماعة منهم (ابرخس)، وقيل إنه استاذه، وعنه أخذ، والرصد لا يتم إلا بآلة، فالمبتدى بالرصد هو صانع الآلة..».. وهذا الجدل الذى يسوقه ابن النديم يؤكد اهتمام الكتاب العرب بهذه الكتب وأصولها، ويحدد لنا ابن النديم مبدأ دخوله إلى الثقافة العربية بقوله: «أول من عنى بتفسيره وإخراجه إلى العربية يحيى بن خالد بن برمك، ففسره له جماعة فلم يتقنوه ولم يرضه ذلك. فندب لتفسيره أبا حسان، وسلم صاحب بيت الحكمة، فأتقناه واجتهدا فى تصحيحه بعد أن احضرا النقلة المجودين، فاختبرا نقلتهم وأخذا بأوضحه وأصحه».. وهذه العبارة من ابن النديم تكشف منهج الترجمة عند العرب وما تميزت به من دقة فى محاولة نقل النص نقلاً سليمًا، فهناك النقلة المترجمون، وهناك المصححون والمحررون الذين يحققون جانبى الفصاحة والصحة. والصحة تعنى سلامة الترجمة ودقتها والفصاحة تعنى دخول الترجمة فى الثقافة العربية الصحيحة اللغة، الواضحة العبارة، عند متلقيها من العرب. ويذكر ابن النديم من العلماء الذين تمت ترجمة كتبهم (تاون الإسكندرنى)، وله كتاب العمل بالأسطرلاب وكتاب المدخل المجسطى و (إيرن) وله كتاب العمل بالأسطرلاب و (إبيون البطريق) ويقول عنه ابن النديم: «واحسبه قبل الإسلام بيسير أو بعده بيسير، وله من الكتب: كتاب العمل بالأسطرلاب المسطح»، ويذكر ابن النديم، إلى جوار علماء الروم الذين نقل العرب عنهم، علماء الهند، كذلك، فيقول: «ومن علماء الهند مَنْ وصلت إلينا كتبه فى النجوم والطب: باكهر، راحة، صكة، داهر، أفكو، زلكل، إريكل، جبهر، إندى، جبارتى».. فالعرب، إذن، قد بحثوا عن العلوم فى مظانها، وإن كانوا قد اهتموا بالعلوم القديمة من ميراث الإنسانية، وخاصة فى الطب والهندسة، فقد كان لعلوم الفلك ورصد النجوم أهمية كبيرة عندهم. وهم حين ألفوا لم يبدأوا من فراغ، ولا من مجرد التجارب والمحاولات الشخصية كما تصور (تيم سيفرين). وإنما هم اعتمدوا فى تأليفهم على رصيد العلم الإنسانى السابق عليهم إلى جوار تجاربهم ومحاولاتهم، ولهذا صدقت

معلوماتهم، ولهذا أيضًا نجحت محاولاتهم التطبيقية التى قامت على الدرس والبحث، إلى جوار التجريب والمعاناة. وندهش حين نطالع فى الفهرست أسماء العلماء العرب الذين كرسوا انفسهم للبحث عن هذه العلوم وترجمتها ثم التأليف استنادًا إليها وإضافة لها.

وقد قسمهم ابن النديم إلى ثلاثة أقسام، فهناك طبقة القدماء ثم طبقة المحدثين وطبقة المعاصرين، ويعنى بهم المعاصرين له ممن اقتربت سنوات وفياتهم من سنة تأليف الكتاب. ويحكى عن بيت كامل تخصص أفراده فى البحث عن العلم وهم (بنو مرسى) ويقول ابن النديم عنهم: «وهؤلاء قوم ممن تناهوا فى طلب العلوم القديمة، وبذلوا فيها الرغائب، وأتعبوا فيها أنفسهم، وانفذوا إلى بلاد الروم من أخرجها إليهم، فأحضروا النقلة من الأصقاع والأماكن بالبذل السخى، فأظهروا عجائب الحكمة، وكان الغالب عليهم من العلوم: الهندسة والحيل والحركات والموسيقى والنجوم».. ويذكر ابن النديم فى الطبقة الأولى: الماهانى، والعباس، وثابت بن قرة وولده، وعيسى، وسنان بن ثابت، وإبراهيم بن سنان.. ومن الطبقة الثانية يذكر: الغزارى، وله كتاب القصيدة فى علم النجوم وكتاب العمل بالأسطرلاب وعمر بن الفرخان وابنه أبا بكر، وما شاء الله، وله كتاب السفر وكتاب صنعة الأسطرلاب والعمل بها وكتاب الأمطار والرياح، وأبا سهل بن الفضل بن نوبخت وسهل بن بشر والخوارزمى وكان (منقطعًا إلى خزانة الحكمة للمأمون)، وله مؤلفات فى عمل الأسطرلاب، وحسن بن عبدالله والحسن بن الخصيب وأبا معشر البلخى الفلكى المشهور وآخرين، ويذكر فى الطبقة الثالثة كثيرين ومنهم يوحنا القس وأبوالوفاء والكوهى والأنطاكى. ولا يكتفى ابن النديم بذكر العلماء المؤلفين فى هذا الفن، ولكنه يقف وقفة لافتة عند الصناع، مما يشى بأهمية هذه الصناعة ومدى العناية بها ويقول: «كانت الأسطرلابات فى القديم مسطحة وأول من عملها بطليموس، وقيل عملت قبله، وهذا لا يدرك بالتحقيق، وأول من سطح الأسطرلاب أبيون البطريق. وكانت الآلات تعمل بمدينة حران، ومن ثم تثبتت وظهرت، ولكنها زادت، واتسع للصناع العمل فى الدولة العباسية منذ أيام المأمون إلى وقتنا هذا، فإن المأمون لما أراد الرصد تقدم إلى ابن خلف المروروزى فعمل له ذات الحلق، وهى بعينها عند بعض علماء بلدنا هذا، وقد عمل المروروزى الأسطرلاب» ويعدد ابن النديم أسماء (الصناع) الذين تخصصوا فى هذه الصناعة، وأسماء علمائهم الذين اشتهروا من بعدهم..

وتهتم الدكتورة سعاد ماهر فى كتابها (البحرية فى مصر الإسلامية) بذكر المخطوطات الباقية حتى الآن للمؤلفات فى علم الفلك وخاصة فى دراسة آلة الأسطرلاب وكيفية العمل بها. ففى مكتبة الأسكوريال مخطوط لكتاب (العمل بالأسطرلاب الكرى) لأبى العباس الفضل التيرزى، وفى بطرسبرج وفى خزانة المشكاة مخطوطات لكتاب (رسالة الأسطرلاب) لأبى الحسن عبدالرحمن بن عمر الصوفى، وفى المتحف البريطانى وفى برلين وفى مكتبة المجلس النيابى بطهران مخطوطات لكتاب (استيعاب الوجوه الممكنة فى صنعة الأسطرلاب) لأبى الريحان البيرونى، وفى المكتب الهندى بلندن مخطوط لكتاب (رسالة فى عمل الأسطرلاب) لنصر الدين الطوسى.. وهكذا.. بل إن الدكتورة سعاد ماهر تذكر أن مخطوط (صنعة الأسطرلاب والعمل بها) تأليف: (ما شاء الله اليهودى) الذى عاش أيام المنصور وظل حيًا حتى أيام الخلفية المأمون قد فقد أصله العربى، وأن (تليتو) قال فى كتاب (علم الفلك: تاريخه عند العرب): «إن الأصل العربى قد ضاع ولم تنج من التلف إلا ترجمة لاتينية له، طبعت فى أوروبا ثلاث مرات فى القرن السادس عشر».. وكما تعرّف (سيفرين) على كتاب ابن ماجد من ترجمة إنجليزية له، يتعرف العالم على كتاب (ما شاء الله) من الترجمة اللاتينية له. وكما أخذ العرب العلم أعطوا العلم. وكما استناروا بأنوار المعرفة التى سبقتهم أناروا للعالم ضروب المعرفة لتنير لمن يأتى بعدهم. ونسى (تيم سيفرين) فى كتابه (رحلة السندباد) أن يذكر إن علوم البحار الحديثة إنما بنيت على أسس من هذه المخطوطات العربية القديمة التى ترجمت إلى اللاتينية ولغات أوروبا فنقلت إليهم ما عرفه العرب من علوم العالم القديم مضافًا إليها جهودهم العلمية الخاصة التى أثرت هذه العلوم وحفظتها وطورتها ليتلقفها علماء الغرب بعد ذلك. والمدهش أن الكثير من المصطلحات البحرية المستعملة فى العالم، الآن، مازالت تحتفظ بأسمائها العربية القديمة، إما كما هى، وإما محرفة لتوائم اللغات التى نقلت إليها. وإن كان رجال العلم الأجانب قد اهتموا بالمؤلفات العربية فى هذا الميدان، فإن المكتبة العربية المعاصرة تشهد قصورًا واضحًا فى جهد الباحثين المعاصرين فيه، وتقول الدكتورة سعاد ماهر: «إلا أن هذا التراث القيم الذى حفظته لنا المكتبات ينقصه التنسيق والتبويب، ليرى النور وليكون أقرب منالاً وأكثر نفعًا، وعلى الرغم من كثرة ما تركه لنا أجدادنا ووفرته فى ميدان علوم البحر، فإن عدد الكتب التى ألّفها العلماء الأجانب فى فنون البحر عند المسلمين يفوق، بنسبة كبيرة، ما

ألفه الكتاب العرب المعاصرون فى هذا الميدان».. وربما كان هذا هو السبب فى أن حصيلة ثقافتنا العامة عن تاريخنا البحرى تكاد تصل إلى الصفر. ففى كل ما ندرس من كتب التاريخ، وفى كل ما نقرأ من المؤلفات المطروحة للتداول العام عن قضايانا التاريخية، لا نجد حصيلة حقيقية لدور البحر فى حياتنا العامة، وفى صلاتنا التاريخية، وفى علاقاتنا بشعوب البحر وخاصة بحار العالم جنوبى الجزيرة العربية.. ومن هنا كاد يترسب فى أعماقنا، أو هو قد ترسب بالفعل أن علاقاتنا البحرية انحصرت فى حوض البحر الأبيض المتوسط، وارتبطت بدوله منذ أقدم العصور التاريخية، وبرز فى حياتنا الثقافية معنى العلاقة بأثينا وروما حضاريًا وثقافيًا واجتماعيًا. كما احتلت مدن البحر الأبيض المتوسط البحرية دورًا مهمًا فى تاريخ معاركنا من أجل الحفاظ على استقلالنا الوطنى مرة، والقومى مرة، والإسلامى مرات.. ووقف رجال التاريخ عند معارك بحرية بارزة فى هذا البحر من شواطىء تركيا إلى شواطىء الأندلس مرورًا بشواطىء الشام والشمال الأفريقى وجنوب أوروبا وجزر البحر الأبيض المتوسط صغيرها وكبيرها على السواء.. وربما كان الأمر فى هذا أن اليقظة المعاصرة لشعوبنا تمت وأوروبا فى قمة السلم الحضارى، كما أنها كانت فى قمة القوة العسكرية التى سمحت لها بحسم الحروب القديمة ضدنا بانتصار شامل وعام، أوقع شعوب المنطقة ودولها تحت السيطرة العسكرية والاقتصادية والثقافية لدول وشعوب أوروبا التى غدت بحكم انتصارها وتفوقها الشعوب المسيطرة على مقدرات المنطقة لفترة اليقظة كلها.. وربما كان الأمرُ فى هذا، أيضًا، أن يقظتنا المعاصرة ارتبطت بمعارك دامية مع أوروبا وقواها، متمثلة فى معارك عسكرية منذ أيام المماليك فى نهايات الحروب الصليبية، ثم الحملة الفرنسية أيام نابليون، ثم معارك محمد على وهزيمة أسطوله فى (نفارين) ثم هجمات فرنسا وانجلترا الشرسة التى أدت إلى استعمار كامل لدول المنطقة من المحيط إلى الخليج إلى عمق افريقيا وآسيا وصولاً إلى الهند والفلبين، إلى معارك عرابى ورشيد عالى وعمر المختار والمهدى وعبدالقادر الجزائرى وغيرهم فى مختلف أجزاء المنطقة على اتساعها، ومتمثلة كذلك فى ثورات داخلية محتدمة تلجأ إلى كل الوسائل والأساليب من حروب العصابات وأنشطة الفدائيين ومظاهرات الشوارع والإضرابات والمقاطعة السلبية التى تزعمها غاندى، إلى محاولات اللقاء فى أرض وسط كمعارك المفاوضات المريرة التى شاهدتها وعاصرتها وعانت منها كل هذه الشعوب.. إن التفاتنا إلى المنجزات العلمية المتفوقة للغرب، وما صحبها من تطور اجتماعى وثقافى وفنى متميز لفتنا إلى محاولة التقليد والإفادة مرة، وإلى محاولة الرفض والمقاطعة مرة، وإلى محاولة المواءمة بين وجودنا العريق، وهذا الواقع المتطور مرات ومرات، مما خلق حالة مد وجذب ثقافية وحضارية دائمة بيننا وبين الساحل الآخر من البحر الأبيض ودوله، قابلتها حالات شد وجذب ثقافية وحضارية أخذت أكثر من شكل وأكثر من وسيلة..

الأمر فى آخره، إذن، أن همومنا المعاصرة طغت، فى رؤيتنا التاريخية بخاصة والثقافية بوجه عام، على حقيقة الحركة الحضارية والثقافية التى ندين لها بوجودنا. الأمر الذى أنسانا، تمامًا، حقيقة المنابع الثقافية التى كونا منها حضارتنا، و انسانا، أيضًا، أن حضارة الغرب قامت، أساسًا، على قمة ما وصلت إليه حضارتنا الإسلامية فى كافة فروع المعرفة والعلم والحضارة والفن بعامة.. فالحضارات لا تولد من فراغ، وإنما هى تبدأ من حيث انتهت الحضارة التى سبقتها، تلك الحضارة التى أذعنت إلى ما حققت فترهلت ودخلت إلى مرحلة الشيخوخة لتسلم قيادها وميراثها كله للحضارة الفتية الجديدة الصاعدة، وبدأنا نحاول أن ننتزع أنفسنا من جذورنا الحضارية؛ لننتسب إلى أوروبا وحضارتها وثقافتها فى كل شىء، بل وصل الأمر بنا إلى إدخال لغات أوروبا القديمة ضمن مناهج التدريس فى جامعاتنا لا كرافد من روافد الثقافة، وإنما كرافد أساسى للثقافة التى نريدها. وأصحاب هذه اللغات أسلمونا عطاءهم الحضارى فى هذه اللغات القديمة وترجمناها واستفدنا منها وطورناها، ثم أسلمناها إلى أصحاب اللغات المعاصرة المنشقة عنها، فعادوا يتعلمونها ليصلوا حاضرهم بماضيهم؛ هذا الوصل الذى تم، أولاً، عبر اللغة العربية نفسها. ولكن هذا الوصل لم يتم لهم بمعطيات حضارتهم القديمة وحدها، وإنما تم بمعطيات العالم القديم كله وحضارته، تلك المعطيات التى عرفها العالم الإسلامى وترجمها إلى اللغة العربية، ثم أضافها ومزجها كلها فيما أسلمه إلى حضارة الغرب من معطيات . ويقول الأستاذ جورجى زيدان فى كتابه (التمدن الإسلامى) فى جزئه الثالث: «إن المسلمين نقلوا إلى لسانهم معظم ما كان معروفًا من العلم والفلسفة والطب والنجوم والرياضيات والأدبيات عند سائر الأمم المتمدنة فى ذلك العهد، ولم يغادروا لسانًا من السن الأمم المعروفة إذ ذاك إلا نقلوا منه شيئًا، وإن كان أكثر نقلهم عن اليونانية والفارسية والهندية. فأخذوا من كل

أمة أحسن ما عندها.. فكان اعتمادهم فى الفلسفة والطب والهندسة والمنطق والنجوم على اليونان، وفى النجوم والسير والآداب والحكم والتاريخ والموسيقى على الفرس، وفى الطب والعقاقير والحساب والنجوم والموسيقى والأقاصيص على الهنود، وفى الفلاحة والزراعة والتنجيم والسحر والطلاسم على الأقباط والكلدان، وفى الكيمياء والتشريح على المصريين. فكأنهم ورثوا أهم علوم الآشوريين والبابليين والمصريين والهنود واليونانيين، وقد مزجوا ذلك كله واستخرجوا علوم الإسلام»، وهذا الذى يقوله جورجى زيدان تؤكده كتب التراث القديمة، ففى الفهرست أن الأمير خالد بن زيد بن معاوية أمر بترجمة كتاب هرمس. وهرمس هذا حكيم مصرى تحيط بوجوده خرافات كثيرة وذكر ابن النديم أنه ترجمت له كتب فى السحر والفلك والكيمياء والفلسفة، ويقول عنه ابن القفطى فى كتابه (تاريخ الحكماء) إنه اسم لإله مصرى قديم هو نعش الإله (تحوت) الذى نسب إليه قدماء المصريين كل العلوم والاختراعات والمعارف السحرية.. فهو أبو الحكمة عندهم، وهو أبو الحكمة والعلوم عند العرب.. وتقول عنه الدكتورة سعاد ماهر: «جرت العادة أن تنسب إليه أصول كل العلوم والفنون، فقد ذكر اسمه فى كثير من المخطوطات التى تبادلت صناعة الأسطرلاب وغيرها من الآلات الفلكية على أنها من صنعه أو أن ولده (لاب) هو أول من قام بعملها». وفى الفهرست أيضًا أسماء فارسية تنقل عنها الخرافات التى سادت عن هيئة السماء والأرض ومنهم (بونجت) المنجم الفارسى الذى كان يصاحب الخليفة المنصور العباسى، وهو الذى أشار بمكان بناء بغداد، ووقت البدء فى بنائها، بعد استشارة النجوم. ويذكر الفهرست كذلك أسماء العلماء الهنود وما نقل عن اللغة السنسكريتية من علوم، ومن أهمهم الفلكى الهندى (برهمكيث) الذى ترجم له الفزارى كتابه عن حركات الكواكب والنجوم .. المسألة، إذن، ليست العلم اليونانى وحده، وإنما المسألة هى علوم الحضارة الإنسانية فى شرقها وغربها على السواء.. وإذا كان العلماء المعاصرون، وكذلك الكتاب والمثقفون، قد أنستهم الهموم الثقافية والسياسية والحضارية المعاصرة كل هذه الحقائق، إلا أن الكتاب القدماء كانوا يعرفون هذه الحقائق، جيدًا، ويولونها كل عنايتهم وبحثهم. ولعل وقوفهم عند مصادرهم الثقافية الشرقية وخاصة الفارسية والهندية كان أكثر من وقوفهم - بكثير - عند مصادرهم الغربية وخاصة اليونانية؛ ولهذا فسنجد آثار هذه الثقافة أكثر وضوحًا فى الأعمال الشعبية وخاصة الأعمال الروائية، ومنها السير الشعبية العربية المعروفة جميعها، ومنها على التخصيص كتاب حكايات ألف ليلة وليلة التى كانت جذورها الروائية الأولى هندية عن ترجمة فارسية، أو هندية فارسية مشتركة. والمدهش، وتأكيدًا للروابط الحقيقية التى تربط بيننا وبين الثقافة الشرقية ، أننا حين طبعناه فى مطبعة بولاق عام ١٨٣٥م، طبعناه عن مخطوط عربى جاء لنا من كلكتا، ويسمى علميًا (نسخة كلكتا الثانية) نسبة إلى البلد الذى احتفظ به ورعاه، ونسخه، ثم جاءنا منه عبر مُحبٍّ أجنبى لتراثنا الفنى.

والتفات الكتاب القدماء إلى هذه الحقيقة هو الذى أمدنا بالعديد من المؤلفات المهمة عن البحار الجنوبية، وعجائبها وجزرها، وعادات سكان هذه الجزر، وعادات سكان السواحل، وطرق حياتهم، وغرائب حيواناتهم، وأنواع نباتاتهم، مما يعد تسجيلاً ثقافيًا مهمًا لشعوب آسيا وسواحل أفريقيا، وسكان الجزر الضخمة، وأشباه الجزر التى تملأ المحيط الهندى وتمثل بؤر الحياة فيه؛ ولهذا أيضًا كان الاهتمام بالبحر وعلوم وصناعة السفن وأنواعها، وطرق الملاحة ووسائلها. وقد عكست ألف ليلة وليلة كل هذه المعارف المتاحة علميًا إلى جوار حكايات البحارة والتجار والمغامرين، بينما لا نرى فى الليالى كلها مغامرة واحدة تقوم على السلب البحرى أو القرصنة بمعناها الذى عرفته المغامرات البحرية الأوروبية، فقد انحصر همُّ العرب فى أن يكون البحر مطية لتجارتهم، ووسيلة أساسية فى مد خطوط الثروة الإنسانية بين جنوب العالم وشماله.. وتحولت حكايات ألف ليلة وليلة حتى المترجم أو المنقول منها، إلى خدمة هذا المحتوى الأصيل الذى اهتم به المجتمع العربى منذ عهوده السحيقة الأولى؛ أعنى تبادل الثروات، وأيضًا تبادل المعارف والخبرات.

(٢)

المغامرة والمعرفة

صدق (فون جرونيباوم) حين ذكر فى كتابه (حضارة الإسلام) أن ألف ليلة وليلة تمثل دور الحضارة الإسلامية ضمن الحضارات الإنسانية التى مر بها العالم فى حركة تطوره الحضارى. وقد كان يعنى أن ألف ليلة حملت حكايات الحضارات القديمة كلها ودونتها، ثم نقلتها إلى الحضارة الغربية وأصحابها. وإن كانت المقولة قد صدقت فإن المعنى الذى أراده منها جانبه التوفيق والسداد.. فقد كان يريد أن المسلمين حملوا الحضارات القديمة إلى أصحاب الحضارة الحديثة دون إضافة أو تجديد، وأن دورهم كان مجرد هذا الوصل بين ماضى الإنسانية قبلهم، وحاضرها بعدهم. وألف

ليلة وليلة، بذاتها، شاهد واضح على خطأ المعنى الذى راح يؤكد عليه ويحاول إثباته. فإن كانت آثار المعطيات الوافدة إلى الليالى من الحضارات السابقة موجودة إلا أنها حملت الأثر الإسلامى، والإضافات العربية واضحة ومميزة ، ويقرر (اويسترب) فى دائرة المعارف الإسلامية أن كتاب الف ليلة وليلة: «هو أكبر مجموعة عربية للقصص وأكثرها تنوعًا، ففيه العناصر الدخيلة الشرقية الأصل إلى جانب العناصر العربية الخالصة».. والواقع أن الذى أوقع (جرونيباوم) فى الخطأ، ومعه مجموعة ضخمة من المستشرقين، هو النص الوارد فى الفهرست لابن النديم من أنه كتاب مترجم عن الفارسية، فيما تم ترجمته عنها من كتب، وهو كتاب «بارد، غث» كما يقول. وكذلك نص المسعودى فى (مروج الذهب) الذى يقول عن أخبار إرم ذات العماد: «إن هذه أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة، نظمها مَنْ تقرب من الملوك برواياتها، وإن سبيلها سبيل الكتب المنقولة إلينا، والمترجمة من الفارسية والهندية والرومية مثل كتاب (هزار افسانه)، وتفسير ذلك بالفارسية «خرافة» ويقال لها (أفسانه)، والناس يسمون هذا الكتاب الف ليلة، وهو خبر الملك والوزير وابنته شهرزاد وجاريتها دنيا زاد»؛ إذ إن النصين فيهما قول صريح بالترجمة والنقل إلا أن النصين معًا يشيران إلى القصة الأم فى الف ليلة، وهى حكاية شهريار وشهرزاد وفى وقت مبكر جدًا. وقد التفت الدارسون إلى هذا فاخذوا بنظرية الطبقات التى ذكرها (ده غويه) الذى قال إن الكتاب يتكون من طبقات متعددة، وقال إن إحداها ألفت فى بغداد، وإن الأخرى، وهى أكبر وأوسع، كتبت فى مصر. وفصل (نولدكه) هذه الطبقات تفصيلاً دقيقًا، ويقول (ليتمان) فى دائرة المعارف الإسلامية: «..وأثارت هذه البحوث (أويسترب) فحاول أن يصنف القصص المستقلة فى ثلاث طبقات، تشمل الأولى هيكل الكتاب والقصص المأخوذة عن الكتاب الفارسى هزار افسانه، وتضم الثانية القصص التى أخذت من بغداد، وتجمع الثالثة القصص التى أضيفت إلى الكتاب فى مصر، وقال، فى الوقت نفسه، بوجود قصص أضيفت إلى الكتاب فى زمن متأخر جدًا..». ويتبنى ليتمان، نفسه، فكرة الطبقات هذه فيقرر «أن النواة الأصلية لكتاب ألف ليلة وليلة مأخوذة عن كتاب قصصى فارسى يعرف بكتاب هزار افسانه ربما نقل إلى العربية فى القرن الثالث الهجرى، وأن مادة هذه القصص معظمها من أصل هندى» ثم يقول فى مكان آخر: «..وعلى هذا فإن هذه القصص التى أخذت من كتاب هزار أفسانه هى التى تكونت منها نواة كتاب الف ليلة وليلة ثم تجمعت حول هذه النواة فى أرض عربية طبقات مختلفة من الحكايات».. ويحدد أن أول هذه الطبقات بغدادية، ويتردد فيها اسم هارون الرشيد، ويقول: «وبعض هذه الطبقة من وحى الخيال، والبعض الآخر عبارة عن حوادث تاريخية زيد فيها وأعيدت صياغتها».. أما حكايات الصعاليك والجن فهى مصرية وقد بين (نولدكه) أن حكايات الصعاليك فيها عنصر مصرى خالص، يصل إلى أصول فرعونية قديمة.

فالمسألة، إذن، ليست مسألة ترجمة، كما أنها ليست نقلاً غير واعٍ عمًا أعطته الحضارات السابقة، وإنما المسألة استفادة من التراث القصصى العالمى الذى عرفه العرب عن طريق الترجمة، وعن طريق الاتصال والرحلات، أيضًا، من زمن بعيد، وقصة النضر بن الحارث الذى كان يحاول أن يصرف الناس عن الاستماع إلى القرآن الكريم بما يرويه من حكايات الفرس والروم، وقصة رستم وأسفنديار مشهورة ومعروفة ويقول (أويسترب) فى دائرة المعارف الإسلامية: «ففى القرنين السابع والثامن لميلاد المسيح بدأ الاتصال بين العرب وفارس وما يليها من البلادالشرقية، وجدُّوا فى نقل مادة القصص والأساطير عن هذه البلدان» ثم يقول: «ونمت الحضارة العربية وتعددت جوانبها فى القرون التالية، وألفت قصص مبتكرة فى حواضر العالم الإسلامى. وأخذ فن القصة، مع غيره من مظاهر التطور الفعلى، ينتقل شيئًا فشيئًا من المشرق إلى المغرب؛ نجد هذا كله ممثلاً فى كتاب الف ليلة وليلة. وهو أكبر مجموعة عربية للقصص وأكثرها تنوعًا، ففيه العناصرالدخيلة الشرقية الأصل إلى جانب العناصر العربية الخالصة».. وقد تحمس المستشرقون لأصل الكتاب العربى ومنهم (سلفستر ده ساس) واضع فقه اللغة العربية الحديث وأول عالم أسهب فى بحث الف ليلة، ومنهم أيضًا وليم لين الذى ترجم جزءًا من الف ليلة، بينما أخذ آخرون بنظرية الطبقات فى قصص الف ليلة وليلة.

ومع كل هذه النتائج التى توصل إليها الباحثون المخلصون، فقد ظلت ستائر الشك مسدلة على الدورالعربى فى تأليف الف ليلة بخاصة والقصة العربية بشكل عام، فـ(جرونيباوم) ينكر على العقلية العربية قدرتها على الإضافة والإبداع، و (أوليرى)، كما يقول الأستاذ أحمد أمين فى كتابه (فجر الإسلام)، يرى أن العربى ضعيف الخيال جامد العواطف، ويعقب الأستاذ أحمد أمين قائلاً : «أما ضعف الخيال فلعله منشأه أن الناظر فى شعر العرب لا يرى فيه أثرًا للشعر القصصى ولا التمثيلى، ولا يرى الملاحم الطويلة

التى تشيد بذكر مفاخر الأمة كإلياذة هوميروس وشاهنامة الفردوسى، ثم هم فى عصورهم الحديثة ليس لهم خيال خصب فى تأليف الروايات ونحو ذلك».. وهذه الفقرة لاتحتاج إلى الرد عليها فقد أوفيناها حقها من التعقيب فى كتاب (فى الرواية العربية). ولكنها تمثل انسياق الدارسين العرب الكبار لمثل هذه المقولة التى تمثل موقفًا ظالمًا ظلمًا بيِّنًا، وهو قول يتفق مع مقولات (رينان) و (مرجليوث) وغيرهم ممن يسمون العرب بصفة المادية وضعف الخيال، بل يقررون أن العرب لا يعرفون المعنويات ولا قيمة لها عندهم. وسنجد امتدادًا لهذا أو إسهامًا فيه عند (أو يسترب) نفسه الذى يقول فى صدر حديثه عن ألف ليلة وليلة فى (دائرة المعارف الإسلامية): «كان العرب منذ أقدم العصور - كجميع المشارقة - مشغوفين بالاستماع إلى القصص الخيالى، ولكن ضيق افقهم العقلى بعض الضيق جعلهم يأخذون معظم مادة هذه القصص عن غيرهم، أمثال الفرس والهنود». والعبارة تحمل تناقضاتها فى داخلها، فالشغوف بالاستماع إلى القصص الخيالى، عنده فى ملكة التلقى ملكة التخيل وإعادة ترتيب ما يتلقاه، فالمتلقى عادة هو المبدع فى إعادة تركيب ما تلقاه. أما مسألة ضيق الأفق العقلى فهى كلمة سباب لا كلمة علمية تقوم على أدلة ثابتة وفحص علمى نزيه، أما مسألة الأخذ عن الفرس والهنود فماذا عن الذخيرة الضخمة من أيام العرب وحكايات حروبهم فى الشمال، وماذا عن قصص الجنوب ومغامرات ملوك حمير، وحكايات عاد والتبابعة وأخبار الملوك والفرسان وهى إبداع عربى يستند إلى أسس من أحداث التاريخ، ما إن أشار إليها القرآن الكريم حتى اكتظت كتب التفسير بالقصص التى لا أصل هندى أو فارسى لها.. واحتكاك العرب بالهند والصين ولد حكايات ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة وغيرها من مثيلاتها، واحتكاك العرب بالفرس ولد هذه الحكايات وحكايات عنترة والقصص العديدة التى حكيت والفت حول النعمان والمتجردة، واحتكاك العرب بالروم ولد حكايات ذات الهمة وقصص الفتوح فى الشام ومصر وغيرها من الثغور، واحتكاك العرب بأوروبا ولد حكايات الظاهر بيبرس وغيرها من القصص التى حكت معارك المماليك ضد الصليبيين. وليس معنى وجود الأسماء والعادات والأماكن التى عرفها العرب فى معاركهم ضد هذه الشعوب، وفى تعاملهم التجارى معها أنهم نقلوها نقلاً، ولم يؤلفوها تأليفًا، وفى حديثنا هذا رد على (أويسترب) أيضًا الذى يستمر فى تحامله على العقلية العربية، فى البحث نفسه، فى رده على (لين) حين احتج على عروبة القصص فى الليالى باستعمال المقاييس الخارجية، فرفض محاولات لين العلمية فى جدل طويل، لينتهى إلى القول بأن قصاصى العرب كانوا يعرفون كيف يطبعون القصة الأجنبية بالطابع المحلى، وكيف يوفقون بينها وبين ما يحيط بهم، غير انه كانت تعوزهم الحاسة القصصية الفنية الواعية التى تمكنهم من أن يصنعوا الشىء الوطنى بالصيغة الأجنبية، ويكسبوه جو بلاد غير بلادهم.

المسألة عندنا أن عظمة ألف ليلة وليلة بوصفها عملاً قصصيًا فرض نفسه فرضًا على عقل ووجدان هؤلاء الدارسين، كما فرض نفسه على عقولهم، فترجموه إلى كل اللغات، ودرسوه دراسة المتعجب المندهش، وكان تسليمهم بعظمة ألف ليلة وليلة كفيلاً بأن يسلموا بعظمة الشعب الذى أبدعها وأضاف بها إلى الفن الإنسانى الكثير. وكان هذا أكثر من احتمالهم، فكانت المحاولة هى فصل هذا الأثر عن أصحابه ومبدعيه، وسلبهم حقهم الطبيعى فى إضافة هذا الإبداع إلى التراث القصصى العالمى. فعداؤهم الطبيعى للإسلام والحضارة الإسلامية، وعداؤهم الطبيعى للعرب والتراث العربى، انعكسا معًا على أحكامهم التى تدخل من مرحلة الرفض إلى مرحلة التجنى، بل تصل فى بعض الأحيان - كما سبق أن رأينا - إلى مرحلة السباب والإقذاع فى القول. وإذا كان لابد من التسليم بعظمة الليالى وعظمة بنائها الفنى، وعظمة محتواها الفنى والاجتماعى على السواء، فلابد من فصل العمل عن أصحابه، إما بنسبته إلى غيرهم، وإما بإثبات عدم قدرتهم أصلاً على الإبداع، لا عقليًا ولا وجدانيًا، ولا خلقيًا أيضًا.. فألف ليلة وليلة بوصفها مَعْلمًا حضاريًا شامخًا لا يجب أن يُسلَّم للعرب بأحقيتهم فى نسبتها إليهم لأنها تثبت حقيقة الدوْر الحضارى المهم الذى قامت به الحضارة الإسلامية، وما قدمت من معانٍ وقيم دفاعًا عن الإنسان وإعلاءً لوجوده هدفًا ومعنى ونضالاً. وقد رددنا على هذه المقولات ذات الأبعاد عميقة الغور فى هدم الدور العربى والإسلامى فى تاريخ العالم فقلنا فى كتاب (فى الرواية العربية) عن الدور العربى فى القصة: «.. إن العرب فى العصر الجاهلى كانوا يعرفون القصص، والقصص كانت بابًا كبيرًا من أبواب أدبهم، وفيها دلالة كبيرة على عقليتهم وحياتهم.. وهم قد عرفوا ألوانًا متعددة من هذا الفن. عرفوا قصص الأنبياء، وقصص الشعوب، وقصص الأمكنة، وقصص الملوك والأبطال». ثم قلنا بعد هذا: «.. وأخذ العرب القصص، أيضًا، ممَّن جاورهم من أمم، إما نقلاً كاملاً يذكرون فيه أصل القصة، وإما فيما يشبه ما نسميه اليوم بالاقتباس، إذ يحورون فى القصة لتلائم ذوقهم وبيئتهم

وحياتهم.. وكذلك أخذوا من أساطير الشعوب التى خالطوها وعرفوا ثقافتها. وامتزجت هذه الأساطير بأساطيرهم فى تفاعل حيوى وتلاحم عضوى، أتاح لها أن تذوب فى المفاهيم العربية، وأن تلتحم مع الأساطير العربية ليكون الناتج قصصًا يمثل لا المفاهيم العربية وحدها، ولكن مفاهيم الإنسانية وتراثها فى مرحلة من مراحل تطورها فى هذه المنطقة التى أتاحت لها ظروف التجارة والرحلة أن تتعايش وتتعارف وتثرى وجودها بالأخذ والعطاء».

والجدير بالملاحظة أن ألف ليلة وليلة ليست مجرد عمل قصصى نكتفى منه بالمتعة وإثارة الخيال، ولكن هذه المجموعة من القصص تمثل تجميعًا ضخمًا للمعارف العربية القديمة، وللعادات والتقاليد التى عرفتها هذه المجتمعات سواء فى الصحراء أو فى المدينة أو فى الموانئ، أو على ظهر السفن. وتقول الدكتورة سهير القلماوى فى كتابها (ألف ليلة وليلة): «أما أثر الحضارة الإسلامية فى تلوين الكتاب لونًا واحدًا عامًا فقد كان أقوى ما يكون فى تصوير الحياة الاجتماعية. تلك الحياة التى كادت تكون واحدة فى عواصم الدولة ومدنها الكثيرة. وقد عكست الليالى هذه الحياة وصورتها صورة واضحة، وصبغت القصص كله، قديمًا وحديثًا، بصبغتها».. وقد اعتمد (لين) على بعض الظواهر الاجتماعية المتكررة، فى حكايات الليالى، فى تحديد عصر الصورة الأخيرة، ويحدده بأنه القرن الخامس عشر الميلادى وأوائل القرن السادس عشر، كما يستطيع بالوسيلة نفسها تحديد الوطن صاحب الصياغة الأخيرة بأنه مصر.. وبالوسائل نفسها وصل (أوساس) و (شوفان) بأن المؤلف للنسخة الأخيرة لليالى مصرى. وإذا كانت هذه المعارف والمعلومات التى ملأت الليالى قد قادت الدارسين فى طريق أدى إلى استنتاج عصر صياغتها الأخيرة، ووطن هذه الصياغة وجنسية مَنْ صاغها، فإنها فى الطريق العكسى تقودنا إلى هذه الثروة الضخمة من المعلومات التى تجعلنا نتصور شكل المجتمع فى هذا العصر وعلاقاته وألوان الثقافة السائدة فيه. وهذا يقودنا إلى قصور حجم المعلومات المتداولة فى هذا المجتمع وحقيقة مصادرها. وتلاحظ الدكتورة سهير القلماوى: أن الثقافة الإسلامية العامة قد تركت فى الكتاب آثارًا فى بعض أنواع القصص، وتقول إنها: «تركت أشتاتًا من المعلومات تراها غريبة عن القصة، ولكنها حشرت فيها لتزينها؛ كما نجد فى الكلام عن عجائب البر والبحر فى ثنايا كثير من القصص، ولكنها تركت آثارًا قوية فى بعض القصص فأصبحت موضوعًا كما نجد فى قصة السندباد التى يكاد يكون موضوعها قاصرا على سرد هذه المعلومات وإضافة ما تصوره الخيال إليها، كذلك نجد أشتاتًا من معلومات تاريخية تثبت، هنا وهناك، عن غير قصد إليها؛ بل فى غير قصد إلى روايتها رواية تاريخية، استغلها القاص أحيانًا فكوّن منها قصة هى الأهم، وجعل الحادثة التاريخية هى المنظر الذى تدور فيه الأحداث التاريخية».. وتسوق الدكتورة سهير القلماوى أسماء عدة قصص اتسمت بالطابع التاريخى للدلالة على هذا الرأى.. ونحن نتفق معهاعلى وجود هذا الكم من الغرائب فى قصص السندباد، وإن كنا لا نتفق معها فى أن هدف القصة وموضوعها كان هذه الغرائب، فالأهداف الفنية وراء قصص السندباد كثيرة ومتعددة. ووجود الغرائب فيها كان شيئًا طبيعيًا يساعد على تحقيق الهدف الفنى منها، إذ نحن قد نكون أمام عمل فنى يتحدث عن بحث الإنسان عن الحقيقة بأى ثمن، وتحت أى مخاطرة، ورغم أى كم من الأخطار والصعوبات، فوجود الأخطار والصعوبات - فى هذه الحالة - جزء من العمل القصصى؛ يحقق صدقه الفنى، ويؤكد المعنى الخلقى، والهدف الفنى منه فى آن. وقد تكون هناك تفسيرات أخرى للقصة يراها الناقد الأدبى حين عكوفه على دراستها ودراسة أحداثها، إلا أنه لا يجعل من سرد عجائب البحر والبر هدفًا لها، وإنما الأمر أنها ثقافة العصر ومعلوماته التى تفرض وجودها وثراءها على العمل القصصى ليكون انعكاسًا لا للناس والأحداث فحسب، وإنما ليكون أيضا سجلاً لمعلوماتهم وثقافاتهم وعاداتهم مما يبرر - فنيًا - أحزانهم ومعاناتهم وطموحاتهم جميعًا.. وقد لاحظت الدكتورة سهير القلماوى فى دراستها القيمة للكتاب أنه يحوى مجموعة ضخمة من «الأخبار المنقولة نقلاً عن كتب الأدب». وتقسيم هذه الأخبار إلى عدة مجموعات، المجموعة الأولى «لم يعمل فيها القصاص فنه ولم يولها شيئًا من عنايته نقلها كما هى أو أقرب ما تكون إلى أصلها، وألقاها فى الكتاب إلقاءً، فلم يمهد لها بأكثر من قوله: مما يحكى».. والمجموعة الثانية خضعت لشىء من التنظيم. أما المجموعة الثالثة فهى عمل قصصى كامل، استوحاه القصاص من الخبر نفسه، ولكنه لم يلتزم به التزامًا كاملاً، فاعتبره أساسًا لتحركه نحو الإبداع الحقيقى.. قد نسمى هذا اقتباسًا، وقد نسميه محاكاة، ولكنه آخر الأمر إبداع فنى حقيقى.

ومن هنا جاءت هذه القصص ذات الأصول التى تعود إلى أخبار تاريخية، أو أخبار أدبية، ولكن قاص الليالى يعيد تشكيلها من جديد، ويقدم رؤية خاصة له تحمل محتوى فنيًا لم يكن فى الخبر الأصلى حين إيراده فى كتب التاريخ، وكتب

الأدب، أو كتب المجمعات عن حكايات القضاة أو الوزراء أو الشعراء أو الحمقى والمغفلين. ومن هنا، أيضًا، كانت هذه القصص ذات الأصول التى تعود إلى سير شعبية معروفة، أو حكايات شعبية متداولة، ولكن قاص الليالى يعيد تشكيلها من جديد، أو يضيف إليها فصولاً جديدة مستخدمًا الشخصيات نفسها فى أحداث جديدة، وواضح أنه يريد بها أن يعبر عن مضمون فنى جديد، وأن يحملها مضامين اجتماعية وأخلاقية جديدة..

ومن هنا كانت الليالى تعكس الوضع الثقافى الرسمى والشعبى معًا، ولم تكن مجرد عمل يسوقنا إلى التعرف على الحياة الاجتماعية للأمة الإسلامية وحسب، بل كانت أيضًا الوعاء الفنى الأدبى الذى حمل إلينا صورة الحياة العقلية لهذه الأمة على المستويين الرسمى والشعبى كذلك. وقد وجد قاص الليالى فى حكايات الجوارى فرصته الفنية فى تقديم ثقافة العصر، فالجوارى لم يكن يشترين لمجرد المتعة الحسية بأنوثتهن وجمالهن فحسب، ولكنهن كنَّ وسيلة من وسائل التثقيف والتعليم أيضًا، وكانت قيمة الجارية تتوقف على مدى إتقانها لفنون الغناء والرقص، ومدى إتقانها أيضًا للمعارف وحفظها للمعلومات، واستظهارها للشعر والأدب والأخبار، بل لمدى معلوماتها الفقهية والعلمية أيضًا. وقصص اختبار معلومات الجارية ومدى تنوع ثقافتها كثيرة فى الف ليلة وليلة؛ من نزهة الزمان فى قصة عمر النعمان، إلى شواهى ذات الدواهى، فى القصة نفسها، إلى تودد فى القصة المسماة باسمها. وتدهشنا تودد باستيعابها إلى جوار الشعر والنوادر وآداب السلوك، استيعابها لعلوم الفقه والقراءات والطب والفلسفة والفلك وألعاب النرد والشطرنج، ولكننا سنلمح إتقانها لهذه العلوم إلى الحد الذى يجعلها تتفوق على العلماء الذين يناظرونها واحدًا إثر الآخر، وهم جميعًا من حملة العلوم الرسمية والمشهود لهم بالتفوق فيها، إلا أنها تمزج فى إجابتها بين العلوم الرسمية والمعارف الشعبية وخاصة التنجيم والطب الشعبى والأمثال السائدة، والمعتقدات المتوارثة، إلى جانب لجوئها إلى اللغز، وهو من المواد الشعبية المحببة عند العامة، والتى تحاول أن تقدم الذكاء واللباقة لتحلَّ محل المعرفة العلمية، فتضع خلاصة المعرفة فى إجابات ذكية على هيئة ألغاز تتطلب عمق المعرفة الشعبية المتوارثة وشمول الرؤية فيها. فإذا كانت المادة الثقافية التى تعكسها الليالى تبدأ من الطب الذى يؤلف فيه الطبيب (جيراردو) - كما تقول الدكتورة سهير القلماوى - رسالة لنيل الدكتوراة فى الطب فيحدد بها (مزاج) سكان البلدان التى كانت مسرحًا لحكايات الليالى وأنهم من اصحاب (المزاج الصفراوى) «مستدلاً على هذا وغيره مما أراد بيانه بنصوص من الكتاب نفسه»؛ فهو يمتد ليشمل، فى مزيج من العلم والفولكلور، والمعارف البحرية، والمعارف الجغرافية للبلدان والجزر والمحيطات التى ارتادتها سفن ابطال القصص فى الف ليلة وليلة.. والكثرة الهائلة من هذه المعلومات تحكى عن سعة انتشار المعنى الثقافى فى ضمائر الكتاب الذين كتبوا الليالى، وكذلك فى ضمائر العامة الذين تلقوا الليالى. فمن خلال الأحداث الطريفة والمشوقة ترسبت فى عقول المتلقين مجموعة المعلومات العلمية فى كل العلوم المعروفة للعصر وترسبت، أيضًا، مجموعة المعارف الشعبية التى تمتزج فيها الحقيقة بالخيال، والتى تحمل، فى الوقت نفسه، بقايا أسطورية قديمة بكل رموزها المعرفية والفنية المهمة؛ ترسب كل هذه المعارف فى عقل المتلقى ونفسه على السواء، لتزوده لا بالمعرفة، بكل صورها، وحسب، وإنما بكل الموروث الشعبى، وكل المعرفة الفولكلورية السائدة فى وجدان العصر.. والمعرفة الإسلامية تمثل قمة المعرفة السائدة فى هذا العصر. ومصادرها، إلى جوار التأليف والترجمة، الاتصال المباشر كذلك. ويلخص لنا الهمدانى فى كتابه (الوش المرقوم) هذا المصدر الأخير بقوله: «لم يصل إلى أحد خبر من أخبار العرب والعجم إلا من العرب، وذلك لأن من سكن مكة أحاط بعلم العرب العاربة وأخبار أهل الكتاب وكانوا يدخلون البلاد للتجارات فيعرفون أخبار الناس. وكذلك من سكن الحيرة وجاور الأعاجم علم أخبارهم وأيام حمير وسيرها فى البلاد، وكذلك من سكن الشام خبر أخبار الروم وبنى إسرائيل واليونان، ومن وقع بالبحرين وعمان فعنه أتت أخبار السند وفارس، ومن سكن اليمن علم أخبار الأمم جميعًا لأنه كان فى ظل الملوك السيارة».. وهذه العبارة على اهميتها لا تلفت إلا انظار قلة قليلة من الدارسين للمعرفة العربية التى اصبحت بعد ذلك جزءًا من المعرفة الإسلامية، ودلالتها البالغة تتركز فى اعتماد العرب على الملاحظة والتطلع إلى المعرفة، وعلى الجمع فى رحلاتهم وتجاراتهم بين التجارة، والمغامرة، والمعرفة دائمًا بالإضافة إلى كل هدف آخر من أهداف هذه الرحلات.. وقد أكدَّ المسعودى فى مقدمة كتابه (مروج الذهب) على هذه الحقيقة المهمة؛ إذ جعل الرحلة والأسفار مصدرًا من أهم مصادر الكتابة فى التاريخ، فهو يؤكد على ضرورة المعرفة بالموروث التاريخى الذى سبق تدوينه؛ فيقول: «وكان مما دعانى إلى تأليف كتابى هذا فى التاريخ وأخبار العالم وما مضى فى أكناف الزمان من أخبار

الأنبياء والملوك وسيرها، والأمم ومساكنها، محبة احتذاء الشاكلة التى قصدها العلماء وقفاها الحكماء، وأن يبقى للعالم ذكرًا محمودًا، وعلمًا منظومًا عتيدًا». ثم يؤكد أن المنزلة العلمية لهذا الموروث تختلف وتتفاوت، فيقول: «فقد وجدنا مصنفى الكتب، فى ذلك، مجيدًا ومقصرًا، ومنتهيًا ومختصرًا، ووجدنا الأخبار زائدة مع زيادة الأيام، حادثة مع حدوث الأزمان». ويفسر سر هذا التقصير عند البعض ويحدده بقوله: «وربما غاب البارع منها على الفطن الذكى، ولكل واحد قسط بمقدار عنايته، ولكل إقليم عجائب يقتصر على علمها أهله، وليس من لزم جهة وطنه، وقنع بما نمى إليه من الأخبار عن إقليمه، كمن قسم عمره على قطع الأقطار، ووزع أيامه بين تقاذف الأسفار، واستخراج كل دقيق من معدنه، وإثارة كل نفيس من مكمنه».. فالمسعودى يجعل من الرحلة، والمغامرة من أجل المعرفة، شرطًا من أهم شروط التأليف الذى يريد أن يصل إلى الحقيقة، وأن يصل إلى ما فات غيره؛ فجزء من أدواته أن يشاهد بنفسه، وأن يسمع بنفسه، وأن يختار بنفسه بعد أن يكون قد شاهد وسمع، وقد طبق هذه القاعدة على عمله هو أولاً، فيقول فى اعتذار رقيق وتواضع علمى جميل: «على أنّا نعتذر عن تقصير إن كان، أو إغفال أو عرض لما قد شاب خواطرنا، وغمر قلوبنا، من تقاذف الأسفار، وقطع القفار». وقبل أن نكمل عبارته نحب أن نقف على تحديد الخواطر والقلوب بوصفها مصادر لتلقى العلم والمعرفة، فالمسألة ليست مجرد معرفة عقلية، وإنما هى معرفة تشترك فى تحصيلها الخواطر والقلوب.. ويقول مكملاً وصف عنائه فى تحقيق هذه الأداة الثالثة من أدوات العالِم وهى الرحلة والأسفار: «تارة على متن البحر، وتارة على ظهر البر، مستعلمين بدائع الأمم بالمشاهدة، عارفين خواص الأقاليم بالمعاينة، كقطعنا بلاد السند والزنج والصنف والصين والرانج، وتقحمنا الشرق والغرب، فتارة بأقصى خراسان، وتارة بوسائط أرمينية وأذربيجان والهوات والطالقان ، وطورًا بالعراق، وطورًا بالشام، فسيرى فى الآفاق، سرى الشمس فى الإشراق». وهذا السير فى الأرض مع مشرق الشمس وفى طريقها لا يكفى وحده، فما كل هذه المشاق وما كل هذه المغامرة إلا من أجل المعرفة ولذلك فهو يضيف إلى المشاهدة والرؤية، الاستماع والمناقشة، فيقول: «ثم مفاوضتنا فى أصناف الملوك على تغاير أخلاقهم، وتباين هممهم، وتباعد ديارهم، وأخذنا بمسلك من مواقفهم».. فالرحلة، إذن، تقف إلى جوار الاطلاع على الموروث وإلى جوار الترجمة عن مدونات الشعوب الأخرى باعتبارها وسيلة رئيسية من وسائل المعرفة قبل الإقدام على التأليف والتدوين.

وربما كان الأمر أن الحضارة الإسلامية أخذت بمبدأ وحدة المعرفة من البداية؛ فليس هناك تخصص دقيق إلا فيما ندر، والمدونات العربية القديمة تهتم بكل العلوم الإنسانية المتاحة، وتضيف إليها بلا تردد المعارف الشعبية المتوارثة والسائدة، والمؤلفون العرب لا يجدون حرجًا فى أن تتناول مؤلفاتهم أكثر من علم وأكثر من مادة معرفية دون تردد. ومطالعة سريعة لكتاب الفهرست لابن النديم تؤكد لنا هذا المعنى. فرغم تقسيم الكتاب إلى عشر مقالات، وتقسيم كل مقالة إلى عدة فنون إلا أن هذه المقالات متداخلة فى موضوعاتها. كما أن أسماء المؤلفين تتكرر فى أكثر من فن وأكثر من مقالة، وأبو هشام الكلبى نموذج لهذا؛ فأسماء كتبه تأخذ فى الكتاب من صفحة ١٤٠ إلى صفحة ١٤٣، وهى فى الأخبار والشعر والآداب وأخبار الأوائل وأخبار اليمن وسيف وأخبار الإسلام والأسمار وأيام العرب والعجائب الأربعة والأقاليم وأسواق العرب وعاداتهم. وينقل ابن النديم فى مستهل المقالة السابعة عن أبى سهل بن نوبخت فى كتاب (النهطان) تاريخ العلم وكيف بدأ وكيف زال عندما فسدت الدولة القديمة؛ كأهل بابل ومصر والهند، ثم عودة اهتمام الناس بالمعرفة، وتكامل هذه المعرفة على عهد (جم بن أونجهان الملك) ويقول أبوسهل : «فعرفت العلماء ذلك، ووضعته فى الكتب، وأوضحت ما وضعت منه ووصفت، مع وصفها ذلك، الدنيا وجلالتها، ومبتدأ أسبابها وتأسيسها، ونجوم، وحال العقاقير والأدوية والرقى وغير ذلك»، وواضح من هذه العبارة أن العلم منذ تاريخه الأول وحدة، وأن المعرفة شىء متكامل. ولو عدنا إلى كتاب المسعودى، نفسه لوجدناه، يتحدث فى مبدأ العالم وتواريخ الأنبياء، وجغرافية العالم من جبال وبحار ووديان وأنهار وأقاليم، ويقف طويلاً عند عجائب الأمم والبحار والجزر، ثم يذكر تواريخ الهند والصين والروم والفرس ومصر والسودان واليونانيين والإفرنجة والصقالبة واليمن والشام والأمم البائدة والديانات القديمة والمعتقدات الغيبية والكهانة والسنين والشهور ويقف عند البيوت المعظمة فى كل هذه الديانات ثم يدخل إلى أخبار ظهور الإسلام وتاريخه وتاريخ الخلفاء حتى خلافة المستكفى بالله والمطيع من بعده. ويقول المسعودى: «فهذه جوامع ما حوى هذا الكتاب، على أنه يأتى فى كل باب مما ذكرناه من أنواع العلوم وفنون الأخبار والآثار مالم تأت عليه تراجم الأبواب».. وهذا النوع من التأليف يمزج الفلسفة بالفلك، بالطب، بالجغرافيا، بالتاريخ، بعادات الشعوب وتقاليدهم وما تناقلوه من حكايات

بعضـهـا يدخل فى أبواب التـاريخ والبـاقى أدخل فى أبواب القصة الشعبية والحكاية الخرافية، وبعضها الثالث مزيج بين النوعين. وهذا النوع من التـأليف أيضًا أدخل فى باب كتب الإنسان منها إلى أى تخصيص محدد بذاته. ومن هنا كثر النقد لهـذه الكتب على اعـتـبـار أنـهـا لا تدقق فى اخـتـيـار أخبارها، وأن الكثير من أخبارها روايات مدسوسة، وسمى الكثير مما جاء فى كتب التاريخ والتفاسير بالإسرائيليات على اعتبار أنها أخبار مدسوسة أدخلت على المؤرخين من حـفنة يتـعـصـبـون للإسـرائيليين وينسـبـون إلى أحبـارهم وأنبيائهم ما هو خارق لا يقبله عقل أو منطق، فيدسون من خلال هذه الأخبار ما يسىء إلى الإسلام والفكر الإسلامى، والحضارة الإسلامية جميعًا. وأشد الناقدين لهذه الكتب واحد من أشهر المؤرخين الإسلاميين العظام وهو عبدالرحمن بن خلدون، صـاحب التـاريخ المعروف باسـمـه؛ حيث طالب بتطبيق منهج المقـارنة بين الخـبـر وظروفه وأحـوال عـصـره لمعرفة صدقه وصحته، وهو يقول فى المقدمة: «.. فهو يحتاج إلى مـأخذ مـتـعددة ومـعـارف متنوعة، وحسن نظر وتثبيت يفضيان بصاحبهما إلى الحق وينكبان به عن المزلات والمغالط لأن الأخبار إذا اعتمد فيـهـا على مـجـرد النقل، ولم تحكم أصول العادة وقواعد السياسة وطبيعة العمران والأحوال فى الاجـتـمـاع الإنسـانى، ولا قـيس الغـائب منهـا بالشـاهد، والحاضر بالذاهب، فربما لم يؤمن فيها من العثور، ومزلة القدم والحيد عن جادة الصدق. وكثيرًا ما وقع للمؤرخين والمفسرين وأئمة النقل المغـالط فى الحكايات والوقـائع، لاعتمادهم فيها على مجرد النقل غثًا أو ثمينًا، لم يعرضوها على أصولها، ولا قاسوها بأشباهها، ولا سبروها بمعيار الحكمـة، والوقـوف على طبـائع الكائنات، وتحكم النظر والبصيرة فى الأخبار. فضلُّوا عن الحق وتاهوا فى بيداء الوهم والغلط»..

ويطبق ابن خلدون منهـجـه فى نقد بعض الأخـبـار التى وردت عن الطبرى والمسعودى، فيرفض العدد الذى ذكروه عن جيوش بنى إسرائيل فى التيه، ويناقش، بالمنطق والسياق التـاريخى، تعذر تحقق الأعداد التى ذكروها، ونسب هذه الأعداد إلى خرافات العامة من بنى إسرائيل، ويحذر قائلاً: «ولا يلتفت إلى خرافات العامة منهم».. وبالطريقة نفسها يناقش الأخبار المنقولة عن التبابعة ملوك اليمن وجزيرة العرب ثم يقول: «وهذه الأخبار كلها بعيدة عن الصحة، عريقة فى الوهم والغلط، وأشبه بأحاديث القصص الموضوعة».. وأيًا كانت مناقشة الشيخ الجليل لهذه الأخبار ولمؤرخيها مواكبة للمنهج النظرى، ومتطابقة لرؤيته عن التاريخ وعلاقته بالعمران وطبائع الاجتماع - كما يسميها - إلا أنه لا يستطيع أن يكون بهذه الصرامة دائمًا. فهو بعد أن يناقش ما جاء فى هذه الكتب عن وادى الرمل نافيًا لوجوده فى المغرب العربى يقول: «وهو على ما ذكروه من الغرابة تتوافر الدواعى على نقله». وهو نفسه ينقل فى تاريخه الكثير من أمثال هذه الأخبار، وكيف لا وهو يتعرض لأيام العرب والعجم والبربر «ومن عاصرهم من ذوى السلطان الأكبر»، فالمساحة واسعة جدًا، والضبط الخبرى بطريقته المقارنة صعب ومتعسر لطول المرحلة وكثرة الأحداث والأماكن، ولأن الهدف ليس مجرد التاريخ»؛ إذ عنوان كتابه (كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر) فهو يحاول فى كتابه ما حاوله الطبرى والمسعودى وابن إياس وغيرهم من تحقيق هدف الاعتبار إلى جوار هدف الإخبار. وربما كان هذا هو المدخل الحقيقى إلى الولع بالأخبار الشاذة والحكايات العجيبة والمشاهدات الطريفة التى تخرج عن العادة والألف. ومن هنا كانت رحلة بن خلدون أيضًا إلى المشرق مستهدفة «الوقوف على آثاره فى دواوينه وأسفاره»، وحين يستكمل كتابه، يقول عنه «فجاء هذا الكتاب فذًا بما تضمنه من العلوم الغريبة والحكم المحمومة القريبة».. فالبحث عن المعارف الغريبة والعلوم الغريبة جزء من مقصد المؤرخين العرب، فهو بابهم إلى الاعتبار، وإدراك ضعف الإنسان أمام الكون الواسع الذى يعيش فيه، ويزهو بنفسه وقوته فى وديانه وروابيه. والقزوينى يعرف فى كتابه (عجائب المخلوقات) موقف العجب الذى تحدثه هذه الحكايات عند متلقيها بأنه «حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشىء».. وعلى الرغم من أن كتب الرحالة والمؤرخين؛ بل كتب الأدب فى أحيان كثيرة تمتلىء بالعجائب والغرائب، من المشاهدات وحكايات البحارة والتجار إلا أن هناك كتبًا أفردت لهذه العجائب ووقفت نفسها عليها تمامًا. ومن هذه الكتب: كتاب القزوينى (عجائب المخلوقات) الذى أشرنا إليه، ومنها أيضًا (مختصر العجائب) لإبراهيم بن وصيف شاه، وكذلك كتاب (فريدة العجائب وخريدة الغرائب) لابن الوردى، ومنها أيضًا كتاب (عجائب الهند، بره وبحره وجزائره) من تأليف (بزرك بن شهريار الناخذاه الرام هرمزى) والناخذاه: ربان السفينة. فهو أحد الربان إذن، وما جمعه فى كتابه وليد تجاربه مع البحر، ووليد إبحاره وأسفاره فى رحلات متعددة بين سواحل الجزيرة الجنوبية (اليمن وعمان) وسواحل أفريقيا الشرقية وبلاد الهند، وجزر الهند الشرقية وحتى الصين. وقد لاحظ (فان ديرليت) ناشر الكتاب، وهو مستشرق

هولندى، فى مقدمته للكتاب، أن التشابه بين بعض من قصصه وحكاياته وبين بعض قصص وحكايات ألف ليلة وليلة يدعونا إلى الذهاب إلى أنهما قد استقيا قصصهما من مصدر واحد، دون أن نذهب إلى أن أحدهما أخذ عن الآخر. ويستدل على هذا بحكايات الرخ ووادى الماس والحوت النائم الذى يتحرك حين تشعل النار على ظهره وجبل المغناطيس والغول وغيرها.. وقد التفت الدكتور حسين فوزى فى كتابه (حديث السندباد القديم) إلى هذا التشابه، كما التفت إلى تشابه آخر مع كتاب مروج الذهب للمسعودى.. والمدهش أن كتاب عجائب الهند يروى حكاية عن رجل عاد إلى عمان ومعه ثروة طائلة، وأن أحمد بن هلال أخذ منه من الأمتعة خمسمائة دينار فرفع الخبر إلى المقتدر، فغضب وأنفذ إلى أحمد بن هلال أن يرسل إليه الرجل وثروته.. والمسعودى يذكر عند حديثه عن بحر الزنج: «وقد ركبت أنا هذا البحر من مدينة سنجار، ومن بلاد عمان مع جماعة من نواخذة السيرافيين» وبعد أن يعدد أسماء هؤلاء النواخذة يقول: «وكان ركوبى فيه أخيرًا والأمير على عمان أحمد بن هلال ابن أخت القتال».. فالحادثة التى يرويها كتاب (عجائب الهند) تقع فى عهد نفس الأمير الذى زار المسعودى عمان خلال عهده، وعلى هذا فذكر المقتدر، باعتباره الخليفة فى نفس العهد، نوع من الخلط التاريخى الذى تقع فيه مثل هذه الحكايات. فالمقتدر لم يكن هو الخليفة فى زمان زيارة المسعودى لعمان؛ لأن المسعودى لا يذكر أنه عاش فى عصره أو لقيه، وإنما قرأ آلاف الصفحات عنه واختار منها لعامة أخباره، وإن كان قد ذكر أنه عايش المستكفى؛ إذ يقول فى موضع عند ذكر قصيدة سمعها وأعجبته «فلم أر المستكفى، منذ ولى الخلافة، أشد سرورًا منه فى ذلك اليوم». ويقول فى موضع آخر عند ذكر خلعه على يد أحمد بن بويه الديلمى الذى سمل عينيه: «واستوثق الأمر لأحمد بن بويه الديلمى وشرع فى عمارة البلد، وسد البثوق، على حسب ما ينمو إلينا من أخباره، واتصل بنا من أفعاله، على بعد الدار وفساد السبل وانقطاع الأخبار، وكوننا ببلاد مصر والشام». ثم يذكر عن الخليفة الذى تلاه وهو المطيع لله: «ولم نفرد لجوامع تاريخ المطيع بابًا مفصلاً عن أخباره كإفرادنا لغيره مما سلف ذكره فى هذا الكتاب لأنَّا فى خلافته بعد».. والكتاب بالفعل ينتهى فى خلافة المطيع لله سنه ستة وثلاثين وثلثمائة.. وبين المقتدر والمستكفى الذى عاصره المسعودى وعاصر مَنْ خلفه، القاهر والراضى والمتقى. وقد قتل المقتدر سنة عشرين وثلثمائة..

وأياً كان شكنا فى صحة رواية (عجائب الهند) لوجود أحمد بن هلال فى خلافة المقتدر، فنحن نثق فى رواية المسعودى نفسه؛ حيث إنه زار عمان، وأحمد هذا أمير عليها.. و (عجائب الهند) يكرر، كثيرًا، إيراد اسم أحمد بن هلال فى حكاياته؛ فإما أنه عاصره، وإما أنه كان بعده بزمن قليل. والتشابه الكبير بين حكايات الليالى وحكايات عجائب الهند، وأخبار مروج الذهب، لافت إلى حد كبير. فإذا أضفنا إلى هذا أن أول ذكر لكتاب ألف ليلة وليلة يرد عند المسعودى أثناء حديثه عن إرم ذات العماد وحديث كعب الأحبار عنها لمعاوية بن أبى سفيان؛ إذ ذكر أنها من (الخرافات المصنوعة) وشبهها بكتاب عبيد بن شرية؛ إذ هو «متداول فى أيدى الناس مشهور».. ويقول عن هذه الأخبار: «نظمها من تقرب للملوك بروايتها، وصال على أهل عصره بحفظها والمذاكرة لها، وأن سبيلها سبيل الكتب المنقولة إلينا والمترجمة لنا من الفارسية والهندية والرومية، وسبيل تأليفها مما ذكرنا مثل كتاب أفسان. وتفسير ذلك من الفارسية ويقال له أفسانه، والناس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة وليلة، وهو خبر الملك والوزير وابنته، راويتها شيرزاد، ورسازاد، ومثل كتاب وزره وشماس وما فيه من أخبار ملوك الهند والوزراء» وكتاب وزره وشماس لم يبق منه شىء، وكتاب ألف ليلة وليلة بقى لدينا بصورته الجديدة، والتى ظلت تتجدد حتى ثبت النص فى المخطوطات المحددة التى بأيدينا الآن.. وقد أثار النص بشكله هذا اهتمام المستشرقين، كما أثار كذلك خلافات حادة بينهم؛ فذهب بعضهم إلى اعتبار النص دلالة على أن ألف ليلة وليلة كتاب مترجم عن الفارسية بكامله.. وذهب البعض إلى أن النص نفسه موضوع ومضاف إلى (مروج الذهب) لأنه يخالف الصورة التى وصلتنا من ألف ليلة وليلة، والتى لا مجال لاعتبارها نصًا مترجمًا لشيوع الروح العربية بعامة والمصرية الصريحة بخاصة فيها، وكذلك للأحداث ذات الصيغة التالية لعصر المسعودى وابن النديم، صاحب النص الثانى، الذى يورد حديثه عن ألف ليلة باعتبارها نصًا مترجمًا. وإلى هذا الرأى ذهب المستشرق الذى كان أول من بحث فى ألف ليلة، وهو (سلفستر ده ساس) واضع فقه اللغة العربية الحديث. أما (يوسف فون هامر) فقد خالفه الرأى وأصر على التمسك بنص المسعودى بجميع ما يترتب عليه من نتائج.. وقد نسى الجميع أو أغفلوا باقى فقرة المسعودى؛ إذ وقف عند النقطة التى وقفنا منها فى النص، أما باقى النص فيقول: «.. ومثل كتاب السندباد، وغيرها من الكتب فى هذا المعنى».. وفى نص ابن النديم ورد اسم كتاب (السندباد)

وحده، أيضًا، منفصلاً عن اسم كتاب (هزار أفسانه) الذى سمى باسم (ألف ليلة وليلة). وهذا يعنى، بوضوح، أن السندباد كان كتابًا مستقلاً تمت إضافته إلى الليالى فيما بعد. وهو يعنى، أيضًا، أن الصورة التى عرفها المسعودى وقرأها ابن النديم من الليالى ليست الصورة التى تكاملت بين أيدينا بشكلها الأخير. وهو يعنى، أيضًا، أن هذه الليالى التى عرفها عصر المسعودى ليست إلا النواة لألف ليلة وليلة. فمجموعة المعلومات والمعارف التى حوتها الليالى تدلُّ دلالة واضحة على بعد هدف الليالى وتحولها من مجرد كتاب سمر، إلى كتاب متكامل يضيف، بالفن، كل معانى ثقافة العصر. وقد لاحظنا من قبل أن مجموعة المعارف البحرية فى (عجائب الهند) تتشابه مع مثيلاتها فى (مروج الذهب)، وأيضًا مع مثيلاتها فى (ألف ليلة وليلة) بل، ربما، مع ما جاء فى كتب الجغرافيين والرحالة العرب من غير المسعودى وبزرك بن شهريار الناخذاه، من أمثال الإدريسى وابن ماجد وابن بطوطة وابن خرداذبة والدمشقى صاحب كتاب (نخبة الدهر فى عجائب البر والبحر) وكذلك إبراهيم بن وصيف شاه صاحب (مختصر العجائب)، وكذلك تلتقى مع ما جاء فى موسوعة القزوينى (عجائب المخلوقات) وكتاب (فريدة العجائب) لابن الوردى. إن هذه الحقيقة تؤكد أن يد القصاص الشعبى بدأت تعمل فى أصل الليالى فى حدود الوقت الذى أصبحت فيه هذه المدونات موجودة ومتداولة، أو على أقل تقدير فى حدود الوقت الذى أصبحت فيه المعلومات التى جمعها هؤلاء المؤلفون جزءًا من الثقافة الحضارية العربية المتداولة المعروفة ولاشك أن هذا العصر تجمعت فيه نتائج رحلات الرحالة الأول، وأضافوا إلى حصيلتهم ما سمعوه وعرفوه من البحارة والتجار والناخذاه الذين ألّف بعضهم بالفعل: كابن ماجد وبزرك بن شهريار الناخذاه الذى يعتمد فى كتابه على بحارة آخرين: كالنعمانى محمد و(أسمعيلون) الربان. كما يقول كثيرًا: «وحدثنى جماعة من البحريين» وغير ذلك من العبارات الدالة على عملية الجمع التى كانت تضاف إلى الخبرة الشخصية والمشاهدة الواقعية من خلال الرحلات أو الممارسات التى قام بها المؤلفون أنفسهم.. ونستطيع أن نقول باطمئنان إن الشكل الفنى لألف ليلة وليلة وجد فيه القصّاص الشعبى ضالته فى تحميل قصصها خبراته ومعارفه، فاختارها لكى تقوم بهذه المهمة؛ مهمة التعبير عن قضاياه وآماله وآلامه، وكذلك تدوين خبراته ومعلوماته وتجاربه. ولشكلها الفنى الحر المتلاحم، فى آن، فضل كبير فى توفيق المبدع الشعبى لتحقيق هذه الأهداف من جيل إلى جيل، ومن مكان إلى مكان. فقد أتاح له هذا الشكل أيضًا أن يراكم الإضافات الفولكلورية التى أحب كل عصر وكل مكان حلت فيه الليالى أن يضيفها فى سهولة ويسر، ودون الإخلال بالشكل الفنى العام.

وإذا كانت ألف ليلة قد اتسعت لهذه الحصيلة الثقافية الكبيرة، فهى قد اهتمت اهتمامًا خاصًا بالثقافة البحرية التى هى دلالة على أن حياة البحريين العرب كانت هى المخاطرة الدائمة؛ بحثًا عن المعرفة إلى جوار أهدافها التجارية الأصلية. وحياة البحر تمتلىء بها الليالى فى أكثر من قصة وفى أكثر من حكاية، إلا أنها تحدد (حكاية السندباد البحرى) لتجعل موضوعها الأصلى هذه الحياة البحرية التى عاشها التجار والبحريون والرحالة العرب، ولكى تضمنها حكمة البحر وروح المغامرة، والتطلع نحو المعرفة إلى جوار حصيلة الثقافة العربية الإسلامية من معلومات حول بحار الجنوب فى رحلاتهم من البصرة إلى عمان ومنها إلى ساحل أفريقيا، وعبر المحيط إلى الهند والصين، فكانت بهذا ملحمة البحر العربية الخالدة بكل معطياتها الفنية والمعرفية والإنسانية على السواء.

من الأمثال الشعبية

شوقى على هيكل

١ ـ كلها أمثال شعبية

اعتاد الدارسون فى أدبنا العربى أن يقسموا الأمثال إلى: أمثال فصيحة أو عربية، وأمثال شعبية، يقصدون بها ما جرى من أمثال على لسان العوام باللهجات العامية فى الأقطار العربية المختلفة.

وحقيقة الأمر أنه إذا صح تقسيم الأدب إلى فصيح وشعبى، فلا يجوز هذا التقسيم فى أدب المثل العربى على اختلاف لهجاته، لأنه كله أدب شعبى، فليست هناك أمثال شعبية وأخرى غير شعبية، فالأمثال جميعها تنسب إلى الشعوب، لأنها نتاج لغوى وفكرى شعبى قائم على الخبرة الشعبية والتجربة العامة.

والمثل ينطقه الشعب بلغته، سواء كانت هذه اللغة الشعبية فصيحة معربة كما كانت عند العرب الأوائل، أو كانت عامية غير معربة كما هى الآن فى اللهجات العربية الحالية، بل سواء كانت تلك اللغة عربية أو أعجمية، فكلها لغة شعبية تخص كل شعب من الشعوب، وبالتالى فكلها أمثال شعبية.

وعلى ذلك، لا يكون القول مثلا مأثورًا إلا إذا ذاع استعماله بين أفراد الشعب، وأصبح سائرًا على ألسنتهم، يضربونه ويتمثلون به، فى الوقت المناسب، لموقف معين من مواقف حياتهم المختلفة، ثم يتناقلونه جيلاً بعد جيل.

فالأمثال تمثل فلسفة الجماهير ـ كما يقول توريانو Tor-riano فى القرن السابع عشر ـ وهى أيسر طريق من خلاله نستطيع أن نكشف عن طبيعة كل شعب، وعن ذكائه الفطرى، وقدرته البلاغية التلقائية فى التعبير. فلكل شعب أمثاله السائرة التى تميزه، وتفصح عن عاداته وقيمه الاجتماعية من خلال تجاربه الإنسانية، كما تعبر عن قدراته الذهنية وملكاته اللغوية، وقد يكون للمثل دلالاته الخاصة فى فترة معينة من تاريخ الشعب، أو تكون له دلالته العامة على مر التاريخ. ولذلك فالأمثال كلها أدب شعبى منه الفصيح ومنه العامى، كما أن منه العربى ومنه الأعجمى.

وقد يقول قائل «ليس فى وسعنا أن نعتبر المثل نتاجًا جماعيًا، بل لقد صيغ المثل ذات مرة وفى مكان واحد وزمن محدد، وصاغه عقل فرد مجبول على صياغة الحكم والأمثال، ولذلك فالأمثال حكم فردية فى منشئها وليست جماعية أو شعبية».

ولكن إذا كانت العقول الفرادى هى التى صاغت الأمثال، فإن كثيرًا من هذه الأمثال صيغ تعبيرًا عن تجربة جماعية أو

شعبية، فهى تعبر عن روح الشعب فى موقف من المواقف، كما قد يجد أغلب أفراد الجماعة فى المثل تعبيرًا عن حالتهم، وكأنه ينطق بلسان حالهم. وسواء كانت التجربة عامة أو خاصة فإن جمهرة الشعب والعامة - كما يقول الكسندر هجرتى كراب فى كتابه الفولكلور - هم «الذين اذاعوها وروجوها وتواتروها» ولهذا ظهر التحوير والتصرف فى أساليب الأمثال. [الأمثال الكويتية المقارنة - أحمد البشر الرومى، وصفوت كمال - ج١ - ص١٠].

ونضيف إلى ذلك أن كثيرًا من الأمثال مجهول النسب، لا يعرف له صاحب، فقد تناقلته الأجيال دون وقوف على ذكر قائله الأول، فأصبح ينسب إلى العامة. وسواء وقفنا على صاحبه أو لم نقف، فهو يصير من المأثورات الشعبية حين يجرى على ألسنة الناس، فمن أهم شروط المثل أن يكون سائرًا على أفواه العامة. وما دام قد شاع قوله وترديده بينهم؛ فقد أصبح ملكًا خالصًا لهم، ولم يعد ملكًا لصاحبه أو لقائله الأصلى حتى وإن نسب إليه.

٢ - معنى المثل فى اللغة العربية

تعارف الناس جميعًا، مع اختلاف اللغات، فيما بينهم على أن المثل هو القول السائر الممثل بمضربه أى الحالة الأصلية التى ورد فيها الكلام، إذ يشبه به الحال الثانى بالأول، والأصل فيه التشبيه كما قال المبرد.

وألفاظ الأمثال لا تتغير تذكيرًا وتأنيثًا وإفرادًا وتثنيةً وجمعًا، بل ينظر فيها دائمًا إلى مورد المثل أى أصله.

ويعتمد المثل على أن خير الكلام ما قل ودل، فهو يمتاز بإيجاز اللفظ وإصابة المعنى وحسن التشبيه وجودة الكناية، كما قال إبراهيم النظام، فهو نهاية البلاغة.

وإذا رجعنا إلى معاجم اللغة العربية لنكشف فيها عن معنى كلمة (المثل) نجد أنها فى لسان العرب تفيد التسوية والمماثلة، فيقال: هذا مَثَلُه، كما يقال: هذا شبهه.

ولكن الفرق بين المماثلة والمساواة - كما يقول ابن برى - هو أن المساواة تكون بين المختلفين فى الجنس والمتفقين، لأن التساوى هو التكافؤ فى المقدار لا يزيد ولا ينقص، أما المماثلة فلا تكون إلا فى المتفقين، تقول: لونه كلونه، وطعمه كطعمه. فإذا قيل: هو مثله على الإطلاق فمعناه انه يسد مسده، وإذا قيل: هو مثله فى كذا، فهو مساوٍ له فى وجهٍ دون وجه.

والمثل (بالتحريك) لغة فى المثل (بكسر الميم وتسكين الثاء) وهو الشبه والنظير، وكلاهما يجمعان على (أمثال).

وقيل فى أصل كلمة المثل: سميت الحكم القائم صدقها فى العقول أمثالاً؛ لانتصاب صورها فى العقول، مشتقة من المثول الذى هو الانتصاب.

وقال يعقوب بن السكيت: المثل لفظ يخالف لفظ المضروب له، ويوافق معناه معنى ذلك اللفظ، شبهوه بالمثال الذى يعمل على غيره.

ويفسر ذلك قول المبرد: «المثل مأخوذ من المثال»، وهو يرى أن التشبيه هو الأصل فى المثل، ويؤكد ذلك بقوله: «فقولهم مَثَلَ بين يديه إذا انتصب، معناه أشبه الصورة المنتصبة. وفلان أمثل من فلان، أى أشبه بما له الفضل. والمثال القصاص لتشبيه حال المقتص منه بحال الأول، فحقيقة المثل ما جعل كالعَلَم للتشبيه بحال الأول، كقول كعب بن زهير:

كانت مواعيد عرقوب لها مَثَلاً

وما مواعيدها إلا الأباطيل

فمواعيد عرقوب عَلَمٌ لكل ما لا يصح من المواعيد».

وقيل المثل من (المثيل) الذى يجمع على (مُثُل) بضم الميم والثاء، ويكون بمعنى الشبه والنظير.

وأيا كان الأصل اللغوى لكلمة المثل فقد فرقت اللغة العربية بين معنى المثل ومعانى نظائره ومرادفاته اللغوية وكل ما يفيد معنى المشاركة بين شيئين فى صفة أو حالة. فالند هو ما يشارك فى الجوهر، والشبه لما يشارك فى الكيفية، والمساوى هو مايشارك فى الكمية والشكل ما يشارك فى القدر بالمساحة أو ما يشارك فى الهيئة والملامح. أما لفظة المثل فمعناها أعم من كل ذلك، فهى تشمل جميع ذلك وأكثر.

وفى اللغة العربية قد خرج لفظ (المثل) إلى معانٍ أخرى، حيث اتسع معنى الكلمة لدلالات كثيرة، فأصبحت تدل على معانى: الخبر، والحديث، والصفة، والعبرة، والآية أو الحجة، والمثال أو المقدار، والقول المأثور أو ما يضرب به من الأمثال، والمكانة العليا أو القدر الأعظم، والقدوة أو النموذج الذى يحتذى. إلى غير ذلك من معانٍ مستوحاة من أصل المادة اللغوية لكلمة المثل.

ومعظم تلك المعانى قد أضافها القرآن للغة العربية فى معنى كلمة المثل، فهى معانٍ قرآنية دخلت اللغة العربية لتزيدها ثروة على ثروة.

٣ - معنى المثل فى اللغات الأخرى

حينما نعود إلى معنى كلمة (المثل) فى اللغات الأخرى غير العربية، ولا سيما اللغة الإنجليزية، نجد أن لها معنى واحدًا هو القول المأثور. أما فى اللغة العربية فهى - على ما ذكرنا - كثيرة المعانى، حيث تأتى بمعنى: الخبر أو الحديث أو الصفة أو العبرة أو الآية أو الحجة أو المثال أو القول المأثور وغير ذلك من معانٍ زادها القرآن فأثرى بها مدلول الكلمة.

وكلمة (المثل) فى اللغات الأخرى هى فى الحقيقة كلمات ذات معنى واحد؛ إذ تتعدد الألفاظ الدالة على معنى المثل بتعدد درجات الدلالة المعنوية التى يوصف بها، وهى دلالات لا تخرج فى إيحاءاتها عن كونها صفات لموصوف واحد هو القول المأثور.

فحين نريد بالمثل قولاً نتمثل به، ويدل على التجربة الفعلية، فهو Proverb أى قول مأثور محقق ومبرهن عليه بالفعل.وهذه الكلمة تتكون من لفظتين: الأولى (pro) وهى سابقة لغوية تفيد فى هذه الكلمة معنى الاختصاص أو البدلية أو الدلالة على التعلق بشىء ما. والأخرى (verb) وهى الكلمة التى تدل على الفعل والحدث. وبذلك تصبح كلمة proverb دالة على ما يتعلق بالفعل أو يختص به أو يكون بدلا منه. وهذا مثل كلمة pronoun بمعنى الضمير الذى يدل على الاسم أو يضمر معناه. وعلى ذلك يصير المثل هو القول المأثور الذى يقوم مقام الفعل .

وإذا أردنا أن نعبر عن القول المأثور بأنه عبارة تتسم بالانتشار والاستمرار ، فهو saying . ومنهاas the saying بمعنى :على رأى المثل السائر .

وإن أردنا بالمثل قولاً مأثورًا يقوم على مبدأ مقرر يجب اتباعه ، فهو adage بمعنى : مبدأ سائر أو مأثور، وهى كلمة مكونة من لفظتين : الأولى (ad) وهى تفيد معنى المبالغة فى الصفة أو تأكيدها ، كما تفيد الإضافة إلى الشئ أو الزيادة فيه. والثانية (age) بمعنى: عمر أو دهر أو حقبة أو عصر أوجيل أو دور من الزمن .وعلى ذلك فكلمة (adage) تكون بمعنى القول المأثور جيلاً عن جيل، أى الباقى مع الزمن. وذلك كما فى العلاقة بين كلمتى: just و adjusting.

أما إذا أردنا أن نصف المثل السائر أو القول المأثور بأنه قاعدة عامة أو قانون مطّرد يتسم بسرعة الانتشار، فهو Maxim وربما كانت هذه الكلمة أيضًا مكونة من لفظتين الأولى (M) وأصلها (Maat) أى معات، وهى إلهة الحقيقة والعدل وابنة الإله رع. والثانية (axim) وربما كانت تحريفًا لكلمة (axiom) بمعنى القاعدة الأولية ، أو البديهة ، أوالحقيقة المقررة ، أو المبدأ . وعلى ذلك فكلمة (maxim) فى الأصل هى بمعنى : الحكمة المقدسة ، أو القانون الإلهى الذى ينسب إلى (معات) إلهة الحقيقة .

وكذلك حين نريد بالمثل نموذجًا أو مثالاً يضرب عبرة للاحتذاء فهو An example ومنها for example بمعنى: مثلاً ،أو على سبيل المثال ، ومنها أيضًا to Give an ax-ample بمعنى : ضرب مثلاً، أو to Set an example بمعنى: قرر مثلا أو قدم قدوة فى حكمة ما. وكلمة Example ربما تشير فى الحقيقة إلى صفة من صفات المثل وهى القول الموجز ، ولعل أصلها لفظتان :الأولى (EX)وهى هنا بمعنى : بلاكذا، أى تفيد النفى. والثانية ample بمعنى :المسهب أو الوافر أو الفسيح . وعلى ذلك فكلمة example تدل على القول الموجز بلاإسهاب .

هكذا تعددت الألفاظ الدالة على معنى المثل فى اللغات الأوروبية بتعدد الصفات أو بتعدد درجات الدلالة المعنوية التى يوصف بها القول المأثورأو الحكيم ، فى حين أن اللغة العربية قد جمعتها وأضافت إليها كثيرًا من المعانى المغايرة لمعنى القول المأثور ، وأوجزت ذلك كله فى لفظة واحدة هى (المثل) .

٤ - الأمثال فى القرآن الكريم

إن القرآن الكريم هو كتاب الله، عز وجل، أنزله على خاتم أنبيائه ورسله إلى البشر، بلسان عربى مبين، وقد اتخذ الله من الأمثال للناس، وسيلة من وسائل تعليمهم وهدايتهم إلى الرشاد، فضرب ـ سبحانه ـ الأمثال تذكرة وعبرة، وحثًا على التفكير، وإيضاحًا لذوى الألباب.

قال تعالى فى كتابه العزيز: «وَلَقَد صَرَّفنَا للنَّاسِ فى هَذَا القُرآنِ مِن كُلِّ مَثَلٍ».

(٨٩ - الإسراء)

كما قال:«وتِلْكَ الأمثَال نَضرِبُها للنَّاس لعَلَهم يتفَكَّرُونَ».

(٢١ - الحشر)

وفى آية أخرى: «وَيَضْرِبُ اللَّهُ الأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ».

(٢٥ - إبراهيم)

ولعل المثل الأسبانى الذى شاع غالبًا فى عهد الدولة الإسلامية، وهو «المثل صوت الله» قد استوحاه قائلوه من مضمون الآية الكريمة: «كَذَلِكَ يَضْرِبُ اللَّهُ لِلنَّاسِ أَمْثَالَهُم».

(٣ - محمد)

ولقد وردت مادة (م. ث. ل) اللغوية فى القرآن الكريم (١٦٩) مرة بصيغها الصرفية المختلفة. منها (٦٩) آية ورد فيها لفظ (مَثَل) بالتحريك مفردًا، ومنها (١٩) آية ورد فيها لفظ (الأمثال) جمعًا. وقد اقترن لفظ المثل مفردًا وجمعًا بالفعل (ضرب) ماضياً ومضارعًا وأمرًا فى تسع وعشرين آية، وبالفعل (صرفنا) ماضيًا فى آيتين.

ومن جملة تلك الآيات ندرك معانى المثل التى وردت فى القرآن الكريم، وقد أضافها القرآن إلى معناه اللغوى الشائع فزاد اللفظ اتساعًا فى مفهومه وتنوعًا فى مدلوله، وأصبحت تلك المعانى القرآنية هى جملة معانيه فى اللغة العربية، ومن ذلك:

● ورود المثل بمعنى الخبر، كما فى قوله تعالى: «أَمْ حَسِبْتُمْ أَن تَدْخُلُواْ الْجَنَّةَ وَلَمَّا يَأْتِكُم مَّثَلُ الَّذِينَ خَلَوْاْ مِن قَبْلِكُم».

(٢١٤ - البقرة)

● ورود المثل بمعنى الصفة كقوله تعالى: «مَّثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِى وُعِدَ الْمُتَّقُونَ تَجْرِى مِن تَحْتِهَا الأَنْهَارُ».

(٣٥ - الرعد)

ومثل ذلك قوله تعالى: «مَّثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِى وُعِدَ الْمُتَّقُون فِيهَا أَنْهَارٌ مِن مَّاءٍ غَيْرِ آسِنٍ».

(١٥ - محمد)

وقوله تعالى: «ذَلِكَ مَثَلُهُم فِى التَّوْرَاةِ وَمَثَلُهُم فِى الإِنجِيلِ».

(٢٩ - الفتح)

أى صفتهم فى التوراة، وصفتهم فى الإنجيل.

● ورود المثل بمعنى العبرة، ومنه قوله تعالى: «فَجَعَلْنَاهُم سَلَفًا وَمَثَلاً لِلآخِرِينَ».

(٥٦ - الزخرف)

فمعنى (سلفًا) أن الله جعلهم متقدمين لكى يتعظ بهم الغابرون، ومعنى (مثلاً) أى عبرة يعتبر بها المتأخرون.

● ورود المثل بمعنى الآية أو الحجة، كما فى قوله تعالى فى صفة عيسى: «وَجَعَلْنَاهُ مَثَلاً لِبَنِى إِسْرَائِيل».

(٥٩ - الزخرف)

أى آية أو حجة تدل على نبوته.

● ورود المثل بمعنى المثال أو المقدار من الشبه، فالمثل ما جعل مثالا أى مقدارًا لغيره يحذى به. كما فى قوله تعالى: «مَثَلُ الفَرِيقَيْنِ كَالأَعْمَى وَالأَصَمِّ وَالبَصِيرِ وَالسَّمِيعِ، هل يَسْتَوِيَانِ مَثَلاً أَفَلا تَذَكَّرُونَ».

(٢٤ - هود)

ومنه قوله تعالى: «إِنَّ مَثَلَ عِيسَى عِندَ اللَّهِ كَمَثَلِ آدَمَ خَلَقَهُ مِنْ تُرَابٍ ثُمَّ قَالَ لَهُ كُن فَيَكُونُ».

(٥٩ - آل عمران)

● ورود المثل بمعنى ما يضرب به من الأمثال للتوضيح، أى الشيء الذى يضرب لشيء مثلاً فيجعله شبيهه، وذلك فى قوله تعالى: «يَأَيُّهَا النَّاسُ ضُرِبَ مَثَلٌ فَاسْتَمِعُوا لَهُ».

(٧٣ - الحج)

● ورود المثل بمعنى المكانة العليا أو القدر الأعظم، كما فى قوله تعالى: «وَلِلَّهِ الْمَثَلُ الأَعْلَى وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ».

(٦٠ - النحل)

وذلك مثل قوله تعالى: «وَلَهُ الْمَثَلُ الأَعْلَى فِى السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيم».

(٢٧ - الروم)

وهذا تعبير عن وحدانية الله، فلا إله إلا هو، سبحانه وتعالى «لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَىْءٌ».

هذه هى جملة ما وقفنا عليه من معانى المثل فى القرآن الكريم، وأخيرًا يقول الله عز وجل فى كتابه العزيز: «وَتِلْكَ الأَمْثَالُ نَضْرِبُهَا لِلنَّاسِ وَمَا يَعْقِلُهَا إِلا العَالِمُونَ».

(٤٣ - العنكبوت)

٥ - قالوا عن الأمثال

فى مجامع الأمثال وكتب الأدب العربى وتاريخه أقوال وأحاديث عن تعريف المثل ووصفه وفائدته وترتيبه بين فنون

القول الأدبى. وأصحاب تلك الأحاديث أو الأقوال أدباء ولغويون مازال يشهد لهم بالبيان، ويشار إليهم بالبنان فى تاريخ اللغة والأدب العربيين على مر العصور. فمنهم من هو صاحب كتاب فى الأمثال جمعًا أو تأليفًا، ومنهم من هو حجة فى اللغة أو حجة فى البلاغة ونقد الأدب. ومن أهم تلك الأقوال الخوالد عن الأمثال فى تراثنا القديم:

● قول ابن المقفع: «إذا جعل الكلام مثلاً كان أوضح للمنطق، وآنق للسمع، وأوسع لشعوب الحديث».

● قول إبراهيم النظام فى وصف المثل: «يجتمع فى المثل أربعة لا تجتمع فى غيره من الكلام: إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحسن التشبيه، وجودة الكناية، فهو نهاية البلاغة».

● قول المبرد: «المثل مأخوذ من المثال، وهو قول سائر يشبه به حال الثانى بالأول، والأصل فيه التشبيه، فقولهم مَثُلَ بين يديه إذا انتصب، معناه أشبه الصورة المنتصبة، وفلان أمثل من فلان، أى أشبه بما له الفضل. والمثال القصاص لتشبيه حال المقتص منه بحال الأول، فحقيقة المثل ما جعل كالعلم للتشبيه بحال الأول، كقول كعب بن زهير:

كانت مواعيد عرقوب لها مثلاً

وما مواعيدها إلا الأباطيل

فمواعيد عرقوب علم لكل مالايصح من المواعيد».

● قول يعقوب ابن السكيت: «المثل لفظ يخالف لفظ المضروب له، ويوافق معناه معنى ذلك اللفظ، شبهوه بالمثال الذى يعمل على غيره».

● وفى تعريف المثل قيل: «سميت الحكم القائم صدقها فى العقول أمثالاً لانتصاب صورها فى العقول، مشتقة من المثول الذى هو الانتصاب».

● وقال أبو هلال العسكرى فى كتابه جمهرة الأمثال: «إنها مع إيجازها تعمل على الإطناب، ولها روعة إذا برزت فى أثناء الخطاب، والحفظ موكل بما راع من اللفظ، وندر من المعنى».

● ويقول أبو عبيد القاسم بن سلام فى مقدمة كتابه الأمثال: «هذا كتاب الأمثال وحكمة العرب فى الجاهلية والإسلام، وبها كانت تعارض كلامها فتبالغ بها ماحاولت من حاجتها فى المنطق بكناية غير تصريح، فيبلغ لها بذلك ثلاث خلال: إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحسن التشبيه».

● ويصف ابن عبد ربه الأمثال فى كتابه العقد الفريد بقوله إنها: «وشى الكلام، وجوهر اللفظ، وحلى المعانى، والتى تخيرتها العرب، وقدمتها العجم، ونطق بها فى كل زمان، وعلى كل لسان، فهى أبقى من الشعر، وأشرف من الخطابة، لم يسر شئ سيرها، ولاعمَّ عمومها حتى قيل: أسير من مثل».

● ويقول أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم الميدانى فى مجمع الأمثال: «أربعة أحرف سمع فيها فَعَلٌ وفِعْلٌ وهى: مَثَلٌ ومِثْلٌ وشَبَهٌ وشِبْهٌ وبَدَلٌ وبِدْلٌ ونَكَلٌ ونِكْلٌ. فمَثَلُ الشئ ومِثْلُهُ وشَبَهُهُ وشِبْهُه مايماثله ويشابهه قدرًا وصفةً. وبَدَلُ الشئ وبِدْلُهُ غيرُه. ورجل نَكَلٌ ونِكْلٌ للذى ينكل به أعداؤه. وفعيل لغة فى ثلاثة من هذه الأربعة. يقال: هذا مثيله وشبيهه وبديله، ولا يقال نكيله. فالمثل ما يمثَّل به الشىء أى يُشَبَّهُ، كالنكل من ينكل به عدوه».

● قال الإمام محمد بن على الترمذى: «إن ضرب الأمثال لمن غاب عن الأشياء وخفيت عليه، فالعباد يحتاجون إلى ضرب الأمثال، إذ قد خفيت عليهم الأشياء، فضرب الله لهم مثلاً من عند أنفسهم، لامن عند نفسه، ليدركوا ما غاب عنهم». ثم يقول: «فالأمثال نموذجات الحكمة لما غاب عن الأسماع والأبصار، لتهدى النفوس بما أدركت عيانًا».

● ويقول العلامة أبو السعود فى تفسيره: «والتمثيل ألطف ذريعة إلى تسخير الوهم للعقل، واستنزاله من مقام الاستعصاء عليه، وأقوى وسيلة إلى تفهيم الجاهل الغبى، وقمع سورة الجامح الأبى، كيف لا؟ وهو رفع الحجاب عن وجوه المعقولات الخفية، وإبراز لها فى معرض المحسوسات الجلية، وإبداء للمنكر فى صورة المعروف، وإظهار للوحشى فى هيئة المألوف».

● ويقول عبدالقاهر الجرجانى فى كتابه «أسرار البلاغة»: «واعلم أن مما اتفق العقلاء عليه أن التمثيل إذا جاء فى أعقاب المعانى أو برزت هى باختصار فى معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته كساها أبهة وكسبها منقبة، ورفع من أقدارها، وشب من نارها، وضاعف قواها فى تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستثار لها من أقاصى الأفئدة صبابة وكلفًا، وقسر الطباع على تعطيها محبة وشغفًا، فإن كان مدحًا كان أبهى وأفخم، وأنبل فى النفوس وأعظم، وأهزَّ للعطف وأسرع للإلف، وأجلب للفرح، وأغلب على الممتدح، وأوجب شفاعةً للمادح، وأقضى له بغرر المواهب والمنائح، وأسير على الألسن وأذكر، وأولى بأن تعلقه القلوب وأجدر. وإن كان ذمًا مسه أوجع وميسمه الذع ووقعه أشد، وحدّه أحد وإن كان حجاجًا كان برهانه أنور،

وسلطانه... اقهر، وبيانه ابهر.. وإن كان افتخارًا كان شأوه أبعد، وشرفه أجدّ، ولسانه الدّ. وإن كان اعتذارًا كان إلى القبول أقرب، وللقلوب أخلب، وللسخائم أسلّ، ولغرب الغضب افلّ، وفى عقد العقود أنفث، وعلى حسن الرجوع ابعث. وإن كان وعظًا كان أشفى للصدر وأدعى إلى الفكر، وابلغ فى التنبيه والزجر وأجدر بأن يجلى الغياية ويبصر الغاية، ويبرىء العليل ويشفى الغليل».

● قال ابن برى: «الفرق بين المماثلة والمساواة أن المساواة تكون بين المختلفين فى الجنس والمتفقين، لأن التساوى هو التكافؤ فى المقدار لا يزيد ولاينقص، وأما المماثلة فلا تكون إلا فى المتفقين، تقول: نحوه كنحوه وفقهه كفقهه ولونه كلونه وطعمه كطعمه، فإذا قيل: هو مِثْلُهُ على الإطلاق فمعناه أنه يسد مسده، وإذا قيل هو مِثْلُه فى كذا فهو مساوٍ له فى جهة دون جهة».

٦ ـ الأمثال الشعبية تتحدث عن نفسها

تناولت الأمثال الشعبية معظم قضايا الإنسان فى حياته العامة والخاصة، وكان لها أثر واضح فى واقعه الاجتماعى الواسع باعتباره كائنًا اجتماعيًا، أو فى معاشه اليومى باعتباره فردًا داخل مجتمع معين من البشر. ولذلك فقد عبرت الأمثال عن أهم مجالات الحياة البشرية فى مجتمعاتها المختلفة، بحيث لا نجد موضوعًا من موضوعات الحياة إلا وكان موضوعًا من موضوعات الأمثال فى الأغلب الأعم، وكما يقال:« إننا نعيش بعضًا من مصائرنا فى عالم الأمثال».

ولكن هل لنا أن نسأل فنقول: ماذا قالت الأمثال عن الأمثال؟ أو نقول: ماذا كانت نظرة كل شعب إلى ما يقوله من أمثال؟ هذا مجال مهم من مجالات البحث والدراسة، يكشف لنا عن جانب من جوانب التفكير لدى الشعوب على اختلافها، ومن ذلك المثل العربى القديم «أسير من مثل».

ومن الأمثال الشعبية المصرية العامية فى ذلك قولهم:«المثل للكلام زى البرهان للقضية»، وقولهم: «المثل للكلام زى الملح للطعام». فالمصرى العامى فى هذين المثلين ينظر إلى المثل من ناحية القيمة العملية له والضرورية فى الحديث أو فى الحوار والنقاش، مما يدل على أن له دوره الاجتماعى الجاد بما له من تأثير فى العقول والنفوس، فهو برهان قوى للقضية المطروحة عند الاختلاف عليها، وليس لمجرد التسلية أو الفكاهة فحسب، بل هو ضرورة للحديث كالملح للطعام، «فلا كلام بلا مثل، ولا طعام بلا ملح».

وهكذا إذا تتبعنا ما قيل عن الأمثال فى اللغات الأخرى، فكل منها يكشف عن نظرة العامى فى كل شعب إلى ما يقوله من أمثال، إلى جانب الكشف عن طبيعة الشعب فكريًا ولغويًا واجتماعيًا.

ومن هذه الأمثال لدى الشعوب الأخرى قولهم:

- الأمثال أبناء التجربة. (إنجليزى)
- المثل السائر قلما يكذب. (اسكتلندى)
- المثل لا يخدع، إنما ألفاظ المثل هى التى تخدع. (ألمانى)
- التاريخ فلسفة مستمدة من الأمثال. (يونانى)
- كلمة القيصر مثل. (روسى)
- الأمثال عملة الناس. (روسى)
- المثل صوت الله. (اسبانى)
- المثل أقصر من منقار الطائر. (سويسرى)
- بالمثل تشترى بأذنيك أحسن درس بأرخص ثمن. (سويسرى)
- الأمثال صدى التجربة. (سويسرى)
- كثير من الأمثال جافة لكن معناها لطيف. (سويسرى)
- الأمثال فى الكلام تضىء فى الظلام. (بوسينى)

وأخيرا إذا جاز لى أن أضيف من عندى مثلاً إلى تلك الأمثال فإنى أقول: «الأمثال من الكلام كالرحيق من الزهور»، وأقول: «المثل يسعف فى كل موقف».

٧ – طبائع الشعوب

لاشك فى أن لكل شعب من شعوب الأرض طبيعته الاجتماعية الخاصة التى تتمثل فى عاداته ومعتقداته وعواطفه وأفكاره وسلوكياته ونظام حياته وتعاملاته الإنسانية.

وهذا الاختلاف بين الشعوب فى الطبائع لم يكن اختلافًا مطلقًا، بل توجد بين حلقاته المغلقة همزات وصل، ووشائج قربى، ومواطن اتفاق، ودرجات التقاء، تؤدى إلى تحقيق التعارف الإنسانى بين أجناس البشر. قال تعالى: «وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا».

وقد قامت علوم باكملها لدراسة طبائع الشعوب، والبحث عن مواضع الاتفاق والاختلاف فيما بينها، مثل علم الانثروبولوجى وعلم الجيوبوليتكا وغيرهما من علوم النفس والاجتماع. وأرجعت تلك العلوم فى جملتها ذلك الاختلاف بين طبائع الشعوب إلى عدة عوامل، من أهمها:

– اختلاف المواقع الجغرافية لمواطن الشعوب، وكذلك تنوع الظروف البيئية والمعيشية.

– اختلاف الأحداث التاريخية، وما مرَّ به كل شعب فى حياته الماضية من تجارب وحروب ونظم سياسية، فى إقامته أو فى ترحاله أو فى انتقاله من موطن إلى موطن جديد.

– اختلاف عوامل الوراثة وتباين الأجناس والسلالات بين الشعوب.

– اختلاف اللغات والثقافات والمعتقدات الدينية وطقوسها، ومادرج عليه كل شعب فى نظرته إلى الكون والإنسان والحياة.

– اختلاف نظم التربية والتنشئة والتعليم من شعب إلى آخر.

وكان للأمثال الشعبية دورها فى التعريف بطبائع الشعوب، وهى بذلك تدخل فى العلوم الإنسانية أو الاجتماعية، من حيث هى علم عملى قائم على التجربة الفعلية والخبرة الواقعية والممارسة الحقيقية، فقد عبر كل شعب فى أمثاله عما يكنه من مشاعر الحب والعداء أو مشاعر الإعجاب والنفور نحو غيره من الشعوب، مفسرًا طبيعة الشعب الآخر حسب نظرته إليه ونتيجة خبرته به وتجاربه معه، وقد تختلف النظرة من شعب إلى شعب نحو الشعب الآخر باختلاف التجربة، كما قد تتفق عدة شعوب فى نظرتها إليه، مما يدل على غلبة تلك الصفة فى ذلك الشعب.

ولعل الشعب اليهودى كان اكثر الشعوب احتكاكًا بغيره من شعوب العالم قديمًا وحديثًا، لانتشاره وتفرقه فى مجتمعات مختلفة، ولذلك كثرت فيه امثال الشعوب، فقد عبر كل من تلك الشعوب عن خبرته مع اليهود فى أمثاله، ولعل معظم تلك الأمثال قد تشابه فى مضمونه، وتقارب فى عبارته. ومنها:

– احتاجوا اليهودى، قال اليوم عيدى. (مصرى)

وقد أورده الراغب الأصفهانى فى محاضراته فى أمثال عوام زمنه برواية: أحوج ما تكون إلى اليهودى، يقول اليوم السبت.

– اليهودى لما يفلس يدور على دفاتره القديمة. (مصرى)

ويروى أيضًا: الخواجه لما يفلس.

– أفلس من يهودى نهار السبت. (مصرى)

لأنهم لا يتعاملون بالنقود نهار السبت.

– فى وقت الحاجة الجأ إلى الله أولاً ثم إلى اليهودى. (بولندى)

– عاقب اليهودى بالسوط، والمزارع بالمال. (بولندى)

– المزارع يكسب، والغنى ينفق، واليهودى يأخذ ربحًا. (بولندى)

– ساوم كاليهودى، وادفع كالأخ. (أستونى)

– التجارة أفسدت اليهود، واليهود أفسدوا التجارة. (ألمانى)

– اليهودى المفلس يبحث فى حسابه القديم. (يونانى)

– إذا صافحك اليهودى فعدَّ أصابعك. (الجبل الأسود)

– اخدع اليهودى يقبِّلك، وقبِّله يخدعك. (روسى)

وهناك أمثال شعبية تخص بقية الشعوب، وتصف طباعها على لسان شعوب أخرى، معبرة عن خبرتها معها ورأيها فيها ونظرتها إليها، وقد يكون لتلك الأمثال مناسباتها التاريخية التى نجمت عنها وصارت مضربًا لها. وقد جرت بعض الأمثال على لسان الشعب نفسه معبرًا فيها عن حالته، ومن ذلك:

– اليونانيون يصدقون مرة فى السنة. (روسى)

– إذا صافحت اليونانى فاعدد أصابعك. (ألبانى)

– عدَّ أصابعك قبل أن تصافح اليونانى. (بلغارى)

– احذر اليونانيين وإن جاءوا بالهدايا. (لاتينى ورومانى)

– الاسكتلندى لا يحارب إلا إذا رأى دمه. (اسكتلندى)

– صداقة الروس لاتحمض. (أستونى)

– سرور الروس.. الخمر. (روسى)

– العين الزرقاء فى المرأة البرتغالية خطأ فى الطبيعة. (برتغالى)

– فنلندا مملكة الشيطان. (روسى)

– لسنا فى بولندا حيث النساء أقوى من الرجال. (بولندى)

- اشنق الالمانى ولوكان رجلاً طيبًا. (روسى)
- إذا غنى الأسبانى فإنه إما أن يكون مجنونًا أو بلا مال. (اسبانى)
- الكلب والفرنسى يتعرفان بعد الأكل. (فرنسى)
- الحرب مع الدنيا والسلم مع انجلترا. (إيطالى)
- الحرب مع العالم كله والسلم مع انجلترا. (اسبانى)
- احترس من قرني الثور، وحوافر الحصان، وابتسامة الإنجليزى. (إيرلندى)
- انجلترا سجن الرجال، وجنة النساء، ومطهر الخدم، وجحيم الخيل. (إنجليزى)
- لا حرية خارج أوكرانيا. (أوكرانى)
- لو لم أكن مصريًا لوددت أن أكون مصريًا. (مصرى)

عبارة قالها الزعيم مصطفى كامل فى إحدى خطبه فصارت مثلاً.

وإلى جانب هذه الأمثال توجد أمثال تكشف عن عدة خصائص لأكثر من شعب في المثل الواحد، أى تعبر عن وجهة نظر شعب معين نحو مجموعة من الشعوب الأخرى، فتصف كل شعب بصفته التى تميزه أو تقارن بينها جميعًا فى الصفة الواحدة. ومنها:

- كل تشيكى موسيقى، وكل إيطالى طبيب، وكل ألمانى تاجر، وكل بولندى نبيل. (بولندى)
- خير لك أن يطردك التركى بسيفه من أن يطردك الألمانى بقلمه. (صربى)
- ثق بالحية قبل اليهودى، وباليهودى قبل اليونانى، ولا تثق بالأرمنى. (فرنسى)
- الحمار فى ألمانيا أستاذ فى روما. (ألمانى)
- الإيطاليون عقلاء قبل العمل، والألمان عند العمل، والفرنسيون بعده. (لاتينى وروماني)
- يُخدع البولندى بالألمانى، والألمانى بالإيطالى، والإيطالى بالأسبانى، والأسبانى باليهودى، واليهودى بالشيطان. (بولندى)
- تعلم فى إيطاليا، والبس فى ألمانيا، وغازل فى فرنسا، وأولم في بولندا. (بولندى)
- كل فى بولندا، واشرب فى هنغاريا، ونم فى ألمانيا، وغازل فى إيطاليا. (بولندى)

المراجع

١ - القرآن الكريم.
٢ - معجم « لسان العرب» مادة: (مثل).
٣ - الأمثال فى القرآن الكريم: محمود بن الشريف، سلسلة (اقرأ)، دار المعارف، (٢٦٥)، يناير ١٩٦٥.
٤ - أمثال الأمم الأوروبية، تأليف: سلوين جرنى شامبيون، ترجمة: محمد رضا، دار العرب للبستانى، ١٩٦٩ - ١٩٧٠.
٥ - مجمع الأمثال: لأبى الفضل أحمد بن محمد النيسابورى المعروف بالميدانى.
يطلب من عبد الرحمن محمد ملتزم طبع المصحف الشريف بميدان الجامع الأزهر، سنة ١٣٥٢ هـ.
٦ - الفرائد والقلائد (فى الأمثال): أبى منصور الثعالبى.
٧ - الحكم والأمثال: بقلم حنا الفاخورى، دار المعارف، الطبعة الرابعة، ١٩٨٠
٨ - $\frac{1}{4}$ مليون مثل من أمثال الشرق والغرب: جمعها الشيخ يوسف البستانى، الناشر: دار العرب للبستانى، الطبعة الخامسة، ١٩٨٧.
٩ - نوابغ الكلم: الزمخشرى، الناشر: دار العرب للبستانى سنة ١٩٨٧.
١٠ - شوارد وسوانح: محمد عبد الرحمن صان الدين، المكتبة الثقافية (٤٤٨)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩.
١١ - الأمثال العامية: أحمد تيمور باشا، الهيئة المصرية العامة للكتاب الطبعة الثالثة، ١٩٧٠.
١٢ - The Oxford Dictionary of English proverbs.
١٣ - الأمثال الكويتية: أحمد البشر الرومى / صفوت كمال، وزارة الإعلام - الكويت، ١٩٨٤.
١٤ - الشعب المصرى فى أمثاله العامية: إبراهيم أحمد شعلان.
١٥ - أطرف مافى المستطرف فى كل فن مستظرف للأبشيهى: شرح ومراجعة الشيخ إبراهيم رمضان، دار الفكر اللبنانى، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩١.

الحكاية الشعبية في القرن العشرين

تأليف : ڤالتراود ڤولر
ماتياس ڤولر
ترجمة : أحمد عمار

يصل بنا الحديث عن الحكاية الشعبية المستلهمة إلى القرن العشرين، وهو القرن الذى بدأ فيه ظهور الاتجاه نحو الكتابات الفردية للحكايات الشعبية، الأمر الذى لم يكن ممكنًا إلا بعد ظهور العديد من الكتب التى جمعت فيها الحكايات الشعبية، وبعد ظهور الأبحاث العلمية التى اهتمت بهذا المجال، والتى ساعدت على تكوين صورة واضحة عنه، بالرغم من جميع الاختلافات بين تلك الأبحاث.

وفى إنجازات الأدباء، نجد أن هناك جمعًا بين تأليف حكايات شعبية مستلهمة (Kunstmärcheh) من الحكايات الشعبية الأصلية، وبين تسجيل لحكايات شعبية أصلية (Märchen) وتحويلها من المنطوق إلى المكتوب.

وأوضح مثال على ذلك ما قام به الباحث الروسى الكسى تولوستوى (Alexj Nivolajewitsch Tolostoy)، والذى لم يكتف بكتابة «المفتاح الذهبى»، وإنما قام بتسجيل العديد من الحكايات الشعبية الروسية.

وظهر منذ بداية القرن العشرين الاهتمام بالحكاية الشعبية كحكاية تخص الأطفال، وخاصة تلك الحكايات التى يكون أبطالها من الحيوانات مثال على ذلك عندما يشكو الديك الصغير قائلا: «قامت أنثى الثعلب بجرّى عبر الغابات المظلمة وعبرت بى الأنهار والجبال العالية، وفى النهاية أنقذنى قط وأحد الطيور المغردة» وقد اهتم ممثلو علم النفس، الذى كان قد تأسس فى ذلك الوقت، بالربط بين الحكاية الشعبية وبين النمو النفسى للأطفال. وهم إذ قالوا ذلك، فإنما قالوه عن حق، وذلك لأن الحكاية الشعبية تدعم نشاة الخيال الخصب البناء عند الأطفال. ونتيجة للأقوال السابقة لعلماء النفس، أصبح من البديهى، بعد ذلك، أن تخص الحكاية الشعبية عمرًا معينًا، وبالتحديد السنوات الأولى من المدرسة. وساعد وصول الحكاية الشعبية إلى كتب القراءة على انتشارها وشهرتها، ولكن بقى الرأى السابق، بخصوص تحديد سن معينة لقراءة الحكاية الشعبية، عائقًا منع انتشارها فى جميع المراحل العمرية.

وعلى الجانب الآخر قام العلماء بجمع حكايات شعبية غير موجهة للأطفال؛ لأنها كتبت بلهجات إقليمية، جمعت فيما بينها اللهجات الألمانية المعروفة من الشمال إلى الجنوب. وفى الوقت الذى كانت فيه تلك الحكايات الشعبية ذات طابع إقليمى، ومرتبطة بالطبيعة فى أوروبا، فقد قام علماء آخرون

بجمع حكايات شعبية من خارج أوروبا، مما أرضى المهتمين بتاريخ الثقافات فى الأقاليم الأخرى.

وإذا قمنا بتلخيص جميع الجهود التى بذلت فى مجال الحكاية الشعبية، ابتداءً، على يد علماء النفس، ثم على يد الفولكلوريين، وعلى يد المهتمين بوصف تاريخ الشعوب؛ نصل إلى حقيقة مؤداها أن الاهتمام العلمى بالحكاية الشعبية استطاع أن يحقق تطورًا كبيرًا. والرعاية التى أولاها الباحثون الألمان، وجميع المهتمين بالحكاية الشعبية، استطاعت - ولا زالت حتى اليوم - أن تكسب للحكاية الشعبية العديد من الأصدقاء، وأن تعمل على نشرها فى أوساط لم يكن ذلك النوع من الحكايات معروفًا داخلها. والعائق الوحيد الذى أثر فى سرعة انتشار الحكاية الشعبية أن هؤلاء الراعين لها ظهروا كحكائين، الأمر الذى جعل الحكاية الشعبية تكتسب معنىً وتأثيرًا، فقط، من خلال قصّها وسط حلقة للحكى، الأمر الذى كان، ولزمن طويل، من سمات الماضى.

وقد وجدت بالطبع مجموعات بشرية فى البلاد النائية المتطرفة تهتم بقص الحكاية الشعبية فيما بينها. فثمة مجموعات من البشر تتطلب منهم طبيعة عملهم قص الحكايات الشعبية - وإن كانت هذه المجموعات ليست الوحيدة فى هذا المجال - فيما بينهم، حتى يستغرقوا فى النوم مثل الحطابين فى الغابات، الذين يعملون طوال النهار، ثم يبيتون فى أكواخ بدائية.

نجد اليوم أيضًا، وكما كان فى القرن التاسع عشر، أن من يقومون بنقل الحكايات الشعبية هم: التجار المتجولون، والفلاحون البسطاء، والخدم، والحرفيون فى القرى، والصيادون، والعاملون على المراكب فى الأنهار، وهم جميعًا من الذين يعيشون على هامش المجتمع القروى، والذين يقابلهم المرء إما بالشفقة أو بالاحتقار. ففى وحدتهم استطاعوا أن يجدوا فى الحكاية الشعبية عالمًا آخر، يحققون فيه ما لم يحققوه فى واقعهم.

وفى هذا المجال، قوبلت محاولة التطوير، على المستوى الاجتماعى، وعلى المستوى التكنولوجى، بعدم الاهتمام وإن لم يتم رفضها. ولكن، ومنذ مدة طويلة، لعبت قراءة الحكايات الشعبية أهمية متزايدة، وتم تقديم العديد من العروض المسرحية التى تتناول حكايات شعبية ذات طبيعة محلية.

وبظهور وسائل الإعلام الحديثة مثل: الراديو والفيلم والأسطوانة، بدأ الاهتمام بالأشكال الأدبية الصغيرة، وبالموضوعات الشيقة التى تترك صدى عند من يسمعها أو يراها، وهكذا ظهرت الحكاية الشعبية فى برامج الأطفال.

وحاولت الأفلام أن تستقى بعض موضوعاتها من الحكايات الشعبية؛ حيث وجدت فى مادتها موضوعات مناسبة للعرض. وقد ظهرت مشكلة كبيرة فى جميع المعالجات المرئية للحكاية الشعبية سواء فى الكتب المصورة أو فى الأفلام، تتمثل فى كيفية رسم صورة حقيقية مناسبة لعاملى الزمان والمكان داخل الحكاية الشعبية، الأمر الذى لم يكن ضروريًا فى إطار القراءة أو القص الشفاهى؛ حيث كان من السهل ربط الحكاية الشعبية ربطًا تاريخيًا مجردًا بواسطة عبارة «كان ياما كان»، وأصبح من الضرورى جعل الملابس والمكان والأشخاص والأدوات المستخدمة فى توافق مع عامل البعد التاريخى داخل الحكاية الشعبية، الأمر الذى لعب فيه الخيال دورًا بارزًا. ولربما كان تجاهل عامل التاريخ من أهم الأسباب التى أدت إلى نجاح أفلام الكارتون التى اهتمت بعرض الحكاية الشعبية.

وكان وقع الصورة المعروضة على الشاشة كبيرًا على المشاهد، حيث اكتسبت تلك العملية بعدين: البعد الأول، المشاهد الذى يقع خارج أحداث الحكاية، أما الثانى فهو الحكاية نفسها.

واستطاع «والت ديزنى»، بجانب أفلامه عن ميكى ماوس، ودونالدك وأفلامه عن الحكايات الشعبية، أن يبنى عالمًا للحكاية الشعبية ذا أبعاد ثلاثة، فنجد أن الزائر لمدينته الشهيرة يتواجد مع الشخصيات الموجودة فى الحكاية الشعبية ويتحدث معها وجهًا لوجه.

وساعد ظهور التليفزيون على تزايد الاتجاه نحو تحويل موضوعات الحكايات الشعبية إلى موضوعات مرئية، مما ساعد أيضًا على خروج الحكاية الشعبية من دائرة صغار السن إلى دائرة البالغين.

وتم ذلك عن طريق ظهور الجانب الثقافى التاريخى داخل الأفلام، وعن طريق التأكيد على قصص الحب التى تتواجد تقريبًا فى جميع الحكايات الشعبية.

ويمثل الفيلم الذى يعالج الحكاية الشعبية موضوعًا فى حد ذاته، يصعب الحديث عنه هنا؛ حيث إننا نريد أن نلفت الانتباه فقط إلى ازدهار الحكاية الشعبية كشكل من أشكال الأدب فى القرن العشرين.

وفى أعوام حكم الفاشية تم الاهتمام باستخدام الحكاية الشعبية بصورة منظمة - وهو الأمر الذى كان مقرونًا فيما

مضى ببعض التحفظات ـ لنشر الإيديولوجية الفاشية بين الأطفال.

وفى ذلك الوقت لم يتم الاستغناء عن البحث العلمى فى مجال الحكاية الشعبية، ولكن حدث تراجع للبحث الجاد فى مقابل الأبحاث التى كانت فى ظاهرها أبحاثًا علمية، وفى الحقيقة كانت تخدم الإيديولوجية الفاشية. وظهرت محاولات تزعم تحقيق تنقية الحكاية الشعبية الألمانية من جميع العوامل الدخيلة عليها، الأمر الذى لم يتوفر بعد للحكايات الشعبية عن الشعوب الأخرى، وتم تصور وجود علاقات فكرية بين الحكاية الشعبية ومجموع الأساطير الجرمانية. وفى هذه الظروف لم يكن مستغربًا أن تستخدم الحكاية الشعبية من قبل معارضى هتلر وإيديولوجيته على أنها وسيلة لهجوم ناقد ساخر من محاولات تأسيس الإيديولوجية الفاشية بمساعدة الحكاية الشعبية، وذلك بواسطة التقليد الهزلى.

وحيث إن أسلوب التقليد الهزلى قد تم استخدامه فى الأدب الألمانى بصورة كافية، فنجد أن بوش (Wilhelm Busch) قد قام بتقليد العديد من الحكايات الشعبية تقليدًا هزليًا بالكلمة والصورة، مثل حكاية «هينزل وجريتل» وحكاية «بيت الشيطان»، وبدلاً من أن يظهر عنصر الفكاهة فى التقليد الهزلى ظهر عنصر النقد اللاذع.

وفى عام ١٩٣٧، وفى العدد الصادر فى الكرنفال من (Münchner Neuesten Nachrichten)، ظهرت معالجة جديدة لحكاية «ذات الرداء الأحمر» بقلم أولريش لينك «Ulrich Link» ولعبت ذات الرداء الأحمر فى هذه الحكاية دور فتاة من اتحاد الفتيات الألمانيات، التابع لمنظمة الشباب التى أنشأها هتلر فى عهده، وكانت تحمل فى سلتها تبرعًا مقداره جنيها واحدًا، ولعب الثعلب دور شخص غريب، من جنس آخر غيرالجنس الألمانى، بينما كانت الجدة تعيش فى بيت للمسنات. وفى أحداث القصة يقتل رئيس الصيادين فى المنطقة الحيوان المفترس ويعطى لحمه لمؤسسة التغذية. وتعرض الكاتب والمحرر للمساءلة أمام الجستابو فى ميونخ بسبب هذه الحكاية، مما أدى إلى إحداث تغييرات فى الحكايةحتى تصبح أقل ثورية مما هى عليه. ولكن هذا التقليد الهزلى للحكاية الشعبية لم يمثل شيئًا فى مقابل الرعاية الكبيرة التى تمتعت بها الحكاية الشعبية من قبل مؤسسات الاشتراكية القومية (National =sozialismus).

وهكذا، يمكن فهم موقف العديدين من أعداء الفاشية بعد سقوط حكومة هتلر، والذين أظهروا عدم الثقة والرفض للحكاية الشعبية. وهذا الموقف من الحكاية الشعبية دعم بواسطة أسباب أخرى، حيث أصبحت العبارة «كان ياما كان» تشير إلى العودة إلى الماضى، وأصبح ما تتمتع به الحكاية الشعبية، من إثارة للخيال ومثالية، من الأشياء التى تهدد معنى الواقع.

كما أن معارضى الحكاية الشعبية لم يروا فيها أية أخلاقيات يمكن أن تكون مهمة بالنسبة إلى الأطفال، وربما كان السبب وراء ذلك تكرار ظهور شخصية الضعيف، الذى يحاول أن يثبت نفسه عن طريق الخدعة، فى بعض الحكايات الشعبية. والسبب الرئيسى فى معارضتهم للحكاية الشعبية أنها مملوءة بالعنف، وخاصة لأن المصدر التاريخى والثقافى لتلك الدوافع المتسمة بالعنف لم يكن من الممكن جعله مفهومًا بالنسبة إلى الأطفال.

وكان الدافع وراء جميع تلك التحفظات التى أثيرت ضد الحكاية الشعبية أنها كانت، فى المقام الأول، من أدب الأطفال.

وبالطبع لم يستمر هذا الاتجاه ضد الحكاية الشعبية طويلاً، فسرعان ما اكتسبت الحكاية الشعبية أهميتها مرة أخرى، وذلك من خلال قدرتها على إثارة الخيال وإحيائه. وساعد ظهور العديد من الكتب التى تجمع الحكايات الشعبية لبلاد أخرى ـ وفى مقدمتها المجموعة المتنوعة من الحكايات الشعبية الروسية ـ على استعادة الحكاية الشعبية الألمانية لمكانتها مرة أخرى. ولم يعن هذا أيضًا الاستغناء عن نقد الحكايات الشعبية باعتبارها من أدب الأطفال فى المقام الأول.

واهتم الناشرون بالاختيار الواعى الحذر للحكايات الشعبية التى ينشرونها، وظهرت محاولات لتنقية الحكايات الشعبية من كل ما يمكن أن يسبب ألمًا للأطفال، ومن كل ما هو غير مناسب لهم.

فعلى سبيل المثال، تم تخفيف العقوبات التى يعاقب بها الشرير فى الحكاية الشعبية، لكن لم تقابل هذه المحاولات برضاء الأطفال، ففى إحدى الحكايات يعاقب ملك من الملوك، بسبب مداومته على إخلاف وعده، بأن يعمل مساعدًا فى ورشة من ورش الحرفيين اليدويين، الأمر الذى زاد من خوف الأطفال على بطلهم الذى تولى الحكم بعد ذلك الملك، وذلك بسبب قلقهم من أن يخلف الملك وعده مرة أخرى، ويعود فيستولى على الحكم، مما أدى فى النهاية إلى اختفاء تلك المحاولات المشكورة التى سارت فى طريق خاطئ.

وانتشرت العديد من الأماكن التى تحكى فيها الحكايات الشعبية هنا وهناك، وذلك بسبب عدم قدرة الكثيرين على امتلاك الكتب التى تجمع الحكايات الشعبية، فى الوقت الذى زاد فيه الطلب عليها، وخاصة على غير المعروف منها، وفى الوقت نفسه لم يكن التليفزيون قد احتل مكانه بعد.

وفى الغالب كانت تتم قراءة الحكايات الشعبية، فبالنسبة إلى الشباب والأطفال تم توفير جو مناسب لمضمون الحكاية الشعبية بمساعدة الديكورات الخشبية التى ابتكرها لودفج ريشتر (Ludwig Richter)، والتى تعطى انطباعًا شبيهًا بجو الحكاية الشعبية.

وللأسف، ظلت قراءة الحكايات الشعبية أو قصها على الأطفال داخل الأسرة، أمرًا بعيدًا نسبيًا عن اهتمام العلم بالرغم من أن الآباء والأجداد داخل الأسرة يقومون بتقديم جرعات تربوية أكثر منها جرعات أدبية للأطفال، ويتضح لنا ذلك عند شومل (Schummel) فى القرن الثامن عشر.

وبجانب الحفاظ على الحكاية الشعبية القديمة من خلال جعلها مادة للقراءة، سواء الفردية أو القراءة للغير، ومن خلال جعلها مادة فى وسائل الإعلام، بجانب ذلك كله نشأت الحاجة، ولازالت، إلى إعادة بناء الحكاية الشعبية.

وبالتأكيد يوجد العديد من الحكايات الشعبية الجديدة، ولكنها، جميعها، حكايات شعبية مستلهمة تعتمد فى المقام الأول على الموضوعات والشخصيات الموجودة فى الحكايات الشعبية مع محاولة لإعادة اكتشافها مرة أخرى وكتابتها بلغة أدبية جديدة وعرضها على جمهور جديد من القراء.

والمثال الذى نريد أن نسوقه هنا هو كتاب «الحكايات الشعبية عند شكسبير»، لمؤلفه فرانس فيمان (Franzs Fühmann)، الذى أعاد صياغة الموضوعات المستلهمة من الحكايات الشعبية فى الأعمال الدرامية لشكسبير، فى صورة نثرية مشابهة للشكل المعروف للحكاية الشعبية التقليدية.

ويرى البعض أن الحكاية الشعبية الحديثة لابد أن تستمد مادتها من الواقع الذى نعيشه، ولا يكفى أن تستمد تلك الحكاية الشعبية الحديثة موضوعاتها مما تطرحه الحكاية الشعبية التقليدية من موضوعات، وهكذا انحصرت الإشكالية، حول الحكاية الشعبية الحديثة، فى موضوعات هامشية.

ومن العدد الكبير من الحكايات الشعبية المستلهمة، نريد أن نذكر منها، فى هذا السياق، تلك التى ألفها هرمان هسه (Hermann Hesse)، وذلك لأن حكاياته الشعبية المستلهمة تعد نموذجًا من حيث الشكل والمحتوى للعصر الذى كتبت فيه، كما أنها تتسق مع مجموع أعماله.

فى عام ١٩٠٤، كتب هرمان هسه، الذى شغل نفسه فى ذلك الوقت بـ«ديكاميرون» ـ «Dekameron» ـ لبوكاشيو (Boccaccio)، كتب حكايته الشعبية المستلهمة «القزم ـ Der Zwerg» ـ والتى تشابهت من ناحيتى الأسلوب والفكر مع قصص عصر النهضة (Renaissancegeschichten).

والبطل، فى هذه الحكاية، كما يوضح لنا العنوان، قزم يجمع بين الذكاء والقبح، يرافقه دائمًا كلب صغير معوّق يحبه بشدة، أغرق ذلك الكلب، فيما بعد، خطيب سيدة القزم، وبطريقة ماكرة، استطاع القزم بعد أن قص على سيدته حكاية شعبية، أن يجعلها تطلب منه شرابًا يدفع خطيبها إلى حبها، وبدلاً من ذلك الشراب السرى خلط القزم سمًا فى الخمر، أودى بحياة خطيب سيدته وبحياته أيضًا، لأنه كان مضطرًا إلى تذوق الخمر أولاً. وأصيبت سيدته بالجنون بعد موت حبيبها، وهكذا، تم الثأر للكلب الصغير رفيق القزم.

وفى كتابه «حكايات شعبية» ـ «Märchen» ـ فى عام ١٩١٩، والذى اختلف كلية فى طبيعته عن الحكاية السابقة؛ حيث تأثرت تلك الحكايات بمعايشة هرمان هسه للحرب العالمية الأولى ـ كتب هسه حكاية «خبر عجيب من كوكب آخر»: على أحد الكواكب البعيدة السعيدة، حيث لايعرف المرء شيئًا عن الحرب أو العنف إلا من خلال الحكايات القديمة المنسية، حدث زلزال دفع السكان الذين أصيبت منطقتهم بالزلزال إلى إرسال أحد الصبية ليطلب المعونة من ملكهم.

حمل طائر كبير الصبى إلى الملك، وفى طريقه عبر الطائر فوق الأرض، وبالتحديد، فوق ساحة معركة ضارية، لم يستطع الصبى أن يفهم معنى لكل تلك المعاناة والعنف الذى شاهده، ولكنه استطاع أن يفهم أن هناك ما هو أسوأ بكثير من مشكلة عدم توافر الزهور التى يريد أهله أن يضعوها على مقابر ضحايا الزلزال.

وتختلف عن تلك الحكاية حكايتى «أوجستوس» و«إريس».

فى الحكاية الأولى استطاع أوجستوس، بواسطة قوى خارقة لأحد رجال الكنيسة (معمدان)، أن يتمتع منذ صغره بأن يحبه كل شخص يراه.

وبالطبع استخدم أوجستوس هذه الهبة استخدامًا سيئًا، حين شعر بالسأم من الحب، والاحترام اللذين يجدهما عند كل من يقابلهم، ولذلك حاول أن يبتز مَنْ يعيش معهم إلى أقصى درجة مستغلاً حبهم واحترامهم له.

وفى الوقت الذى أراد فيه أوجستوس أن يضع نهاية لحياته، لعزوفه عنها وعدم رغبته فيها، ظهر له رجل الكنيسة، فجاة، واحدث تغيرًا كبيرًا فى حياة أوجستوس، وبدلاً من أن يحبه كل من يراه أصبح مضطرًا إلى أن يحب كل من يراهم، بالرغم من أنهم يحطون من قدره ويحتقرونه لأنه أصبح عجوزًا قبيحًا.

وفى حكاية «إريس» تمثل إريس عند «أنسيلم» البحث عن حلم الطفولة، فهى الصديقة المحبوبة التى يريد أن يتزوجها، ولكن قبل ذلك لابد أن يعرف معنىً للكلمة «إريس» التى تتسمى بها محبوبته، ولكنها تموت قبل أن يكتشف أن كلمة «إريس» هى اسم لنوع من الزهور، الذى كان يعد جزءًا من ذكرياته الطفولية عن بداية الربيع. وفى أثناء تجوال انسيلم فى فصل الشتاء يصل إلى بوابة صخرية تشبه تمامًا شكل زهرة الإريس المتفتحة، فيدخل تلك البوابة، ويصف هسه ذلك الدخول كاتبًا: «كانت زهرة الإريس التى كان يراها فى حديقة أمه، دخل الزهرة عبر إطارها الأزرق بخطوات متزنة سهلة، وفى أثناء مشيه فى مواجهة شروق الشمس احس بأن جميع ذكرياته ومعارفه تتراءى له امام عينيه، ثم شعر بيد صغيرة حنونة. وسمع رنين أصوات الحب قريبًا من اذنيه، أحس بلمعان الأعمدة، ذلك الرنين الذى لم يسمع غيره وهذا اللمعان الذى اضاء له كل ما حوله فى أوقات الربيع عندما كان طفلاً صغيرًا».

وهناك العديد من الأمثلة الناجحة لحكايات شعبية حديثة تخاطب الأطفال كما تخاطب الكبار لكتاب اذكر منهم: «أستريد ليندجرين» «Astrid Lindgren» و«يورى فُولكوف» «Juri Wolkov».

ومن تلك الأمثلة الناجحة حكاية، بعنوان «حكاية الوقت الضائع» لكاتبها «يفيجينى شفارتس» «Jewgeni L. Schwarz».

وتحكى عن تلاميذ مدرسة كانوا دائمًا ما يضيعون وقتهم بلا اهتمام، وفجاة، بدوا فى شكل رجال ونساء طاعنين فى السن يعانون من الوحدة بعد أن استطاع سحرة أشرار التحكم فى أعمارهم. ولكن نجح هؤلاء الأطفال، الذين شعروا بالأزمة التى تجمعهم، فى استرجاع سنين عمرهم المسروقة مرة أخرى من هؤلاء السحرة الأشرار.

وقد بنيت تلك الحكاية الشعبية المستلهمة (الحديثة) على مقولة عادلة وردت فى نهاية الحكاية، تلك المقولة هى: «الإنسان الذى يضيع وقته يكبر سريعًا». ووردت العديد من الجمل الأخرى التى تشبه السابقة فى وسط أحداث الحكاية منها على سبيل المثال: «... يمكن للإنسان أن يتحكم فى سوء حظه على الأرض بشرط أن يسعى نحو ذلك سعيًا جادًا.».

واستطاع التصوير الخيالى الدقيق للكوخ فى الغابة وللتحولات داخل الحكاية أن يزيل جفاف تلك التعاليم القيمية وأن يجعلها مقبولة.

ونجد أن أسلوب التقليد الهزلى للحكاية الشعبية استطاع أن يحول أحداث الحكاية الشعبية من أحداث تتميز بالغرابة إلى أحداث تتميز بالكوميدية. وهناك نوعان من التقليد الهزلى نود أن نشير إليهما هنا: النوع الأول، هو تقليد بلغة العصر وبتفكير العصر معتمد على شهرة الحكايات الشعبية وانتشارها، والنوع الثانى هو الذى يعتمد على حكايات شعبية تقليدية. وأيا كان الأسلوب الذى ينتهج فى التقليد الهزلى فهو فى النهاية دليل على معدل انتشار الحكاية الشعبية وقربها من الناس، لأننا يمكننا أن نقلد، فقط، ما هو مشهور ومعروف لدى الناس، وفيما عدا ذلك سيصبح التأثير النهائى للتقليد الهزلى غير مفهوم.

ففى عام ١٩٠٩ نشرت معالجة[١] لحكاية «ذات الرداء الأحمر لأبناء المحامين»: « فى يوم من الأيام كانت هناك فتاة صغيرة تعيش فى رعاية أمها...» وفى طريقها إلى جدتها «وهنا قابلت الثعلب، الذى اتجه فورًا إلى بيت الجدة، بعد أن استعلم عن مكان الفتاة، وهناك ارتكب جريمة السرقة فى أبشع صورها[٢] وهى سرقة الإنسان نفسه من خلال افتراسه حتى النهاية».

ثم ارتكب الثعلب الجريمة نفسها مع الفتاة واستولى على السلة «بدون وجه حق»، وشرب الخمر ثم استلقى نائمًا فى سرير الجدة.

وبعد برهة مرَّ رئيس الحرس على موقع الجريمة، وبعد سماعه صوتًا غير معتاد داخل الكوخ تسلل إلى داخل الحجرة ليرى ماذا هناك. وبمجرد مشاهدته للثعلب داخل الحجرة هجم عليه وأثناء هجومه استطاع أن يمزق بطنه، وإن كان القانون يجرم ما فعله الحارس فلم يكن من حقه التعدى على الثعلب فى ذلك الوقت، لأنه كان فى منزل الجدة وفى حمايتها[٣]، وإن كان تمزيق رئيس الحراس لبطن الثعلب ادى فى النهاية إلى خروج الجدة والطفلة. وشهدت الجدة بأن ما فعله رئيس الحراس كان برضائها، لأنها تعتبر من وجهة نظر القانون المالكة للثعلب فى وقت قتله والاعتداء عليه من رئيس الحراس[٤].

بعد تلك المحاولة، ظهر العديد من المحاولات لتقليد الحكاية سواء بلغة القانون أو بغيرها. وقامت إذاعة بايرن فى الستينيات ـ وسط برنامج ترفيهى ـ بإذاعة حكاية «ذات الرداء الأحمر لأبناء المحامين» بالصيغة التى كتبت بها فى عام ١٩٠٩، دون أن تحدث تغييرًا فى نصها وهناك العديد من الحكايات الشعبية غير الكوميدية، والمملوءة بالسحر والغرابة، تم تقليدها تقليدًا هزليًا.

وفى إحدى الحكايات المقلدة تقليدًا هزليًا تم الجمع بين حكايتين شعبيتين إحداهما عن صياد، والأخرى عن فتاة لها أمنيات ثلاث.

وتحكى لنا هذه الحكاية عن فتاة كانت تسير على شاطئ نهر، فشاهدت سمكة خارج المياه، فأعادتها إلى المياه مرة أخرى. تلك السمكة كانت تمتلك قوى سحرية كبيرة وطلبت من الفتاة أن تحقق لها أمنيات ثلاث، لأنها انقذتها من الموت، فتمنت الفتاة ان تصبح جميلة جدًا، وأن يتحول منزلها إلى منزل من الذهب، وأن يتحول القط الذى يعيش معها إلى رجل جذاب.

ثم عادت الفتاة إلى المنزل بعد أن تحققت أمنيتها الأولى، وهناك وجدت أن كل جزء من منزلها تحول إلى الذهب وشاهدت شابًا أمام المنزل، وكان هذا الشاب بالتأكيد هو القط المسحور ولكنه قال لها حزينًا: «ألا تشعرين أخيرًا بالأسى لما فعلتيه معى قبل ثلاث سنوات، حين قضيتى على رجولتى؟»

تلك الإشارات الجنسية التى لم تكن غريبة على الحكايات الشعبية تم نقلها من أوساط البالغين إلى أوساط القراء من الأطفال.

هذه الثقة فى الحكاية الشعبية لم تعرف حدودًا، ولم تختلف من دولة إلى أخرى، بل يمكن القول بأنه، من خلال الحكاية الشعبية، يتضح لنا أن أمانينا وتصوراتنا عن القيم ورغباتنا تتفق، حتى وإن اختلفت أجناسنا، وإن اختلف المكان والزمان اللذان كتبت فيهما الحكاية الشعبية، وإن اختلف المؤلفون لهذه الحكايات. وهكذا تستطيع الحكاية الشعبية، بصورة بسيطة، ولكنها تخاطب الشعور، أن توضح أوجه الشبه فى الفكر والحياة بين الشعوب.

وبجانب ذلك العامل، فهناك عامل آخر يؤكد على أهمية الحكاية الشعبية فى حياتنا، وهو حاجتنا إلى أن نتعرف على معنى الخيال الذى يعد من أساسيات بنية الحكاية الشعبية.

وبدون الخيال لن يكون فى مقدورنا الوصول إلى البدائل فى حياتنا، والتى لايمكن، ولانريد الاستغناء عنها، فى سعينا نحو التطور والتقدم. (وقد أشار إلى ذلك «مكسيم جوركى» ـ «Maxim Gorki» ـ فى مقالة «عن الأدب» سنة ١٩٣٥).

ويبقى السؤال عن إمكانية وجود وسائل أخرى غير الحكايات الشعبية، التى تنتهى إلى عصور مضت، يمكن بواسطتها تنمية ملكة التخيل، وتكون مناسبة لعصر التكنولوجيا الذى نعيش فيه.

هناك بالطبع الأمنيات التكنولوجية داخل الحكايات الشعبية، وإلى حد بعيد، ولكنها تظل مرتبطة بعناصر البيئة الطبيعية الأولية.

فى مثل تلك الحكايات تم التوصل إلى وسيلة للنقل تقارب سرعة البرق، وذلك من خلال «الحذاء ذى السبعة أميال»، والطيور الغريبة كالطائر «جرايف» أو «روك»، التى فى مقدورها حمل الأشخاص والأشياء ونقلها بسرعة هائلة.

وفى بعض الأحيان يلجأ مؤلف الحكاية الشعبية إلى حصان يستطيع فجأة أن يتحول إلى طائر ـ مثل بجاسوس ـ وعندما لا يكون الحصان متاحًا للمؤلف فى بيئته، أو غير حاضر فى فكره، لايرهق ذهنه، فيمكن أن يلجأ إلى سجادة أو حقيبة، وفى هذه اللحظة يصبح وجه الغرابة أكبر.

وفى العديد من الحكايات الشعبية يكون من واجب البطل أن يبنى سفينة تسير فى البر، كما تسير فى الماء، ويمكن أن تسير أيضًا بدون أن يوجد من يجدف فيها. ولم يكن من المهم شرح كيفية تحرك تلك البرمائيات، وما هى فكرة عملها، بقدر ما كان مهمًا أن تسير فى النهاية، وأن تؤدى دورها وسط أحداث الحكاية، فالمؤلف يضع أمام عينيه هدفًا واضحًا، وهو تحقيق حلم من أحلام الإنسان، حتى لو لم يكن يعرف الطريق إلى ذلك الحلم.

وبالرغم من كل شىء فإن الحكاية الشعبية عملت على تقوية إيمان الإنسان بنفسه وثقته بقدرته؛ حيث يتم تعويض نواحى النقص فى قدرات الإنسان بواسطة الحيوانات التى تساعد الإنسان بما منحته لها الطبيعة من قدرات، فنجد أن الأسماك تغوص بدلاً من البطل وتساعد الطيور الآخرين فى قضاء شئونهم.

وهكذا نجد أن الإنسان داخل الحكاية الشعبية يحلم بما هو متطور وبأنه يمتلك قدرات خارقة، دون الاهتمام بكيفية بناء الأشياء أو تصميمها.

ويلعب الخيال دورًا مختلفًا تمامًا فى قصص الخيال العلمى، التى تهتم بالتكنولوجيا، وبامتلاك الإنسان لها. وتمتلئ قصص الخيال العلمى بالأحداث العظيمة المدهشة، ولكنها لا تحتوى على ما تحتويه الحكايات الشعبية من غرائب؛ فهى تضع تفسيرًا منطقيًا لكل حدث، وتخضع كل عناصرها لقواعد علمية صارمة، وهكذا فإن الخيال الإنسانى تتم مخاطبته فى قصص الخيال العلمى من خلال الأسلوب التكنولوجى العلمى.

وبالتأكيد تمتلئ قصص الخيال العلمى بالإثارة، وتنجح فى جذب الانتباه فى عصر التكنولوجيا الذى نعيشه. وقد أثارت تلك النظرة الأحادية للخيال فى قصص الخيال العلمى الانتباه؛ حيث اعتبر ذلك نقصًا يجب تعويضه.

فنجد أنه فى الأعوام الأخيرة ظهر فى أسواق الكتب شكل أدبى جديد لقصص خيالية تحاول أن ترجع بنا إلى الماضى، فى أسلوب شيق جذاب، وتجعل من عنصر الزمان موضوعًا رئيسيًا لها(٥).

بجانب تلك الأشكال الأدبية الجديدة ظلت الحكاية الشعبية محتفظة بمكانتها، وقدرتها على جذب الآخرين واعترافهم بها. فنحن نجد الحكاية الشعبية، لدى الأطفال ولدى الكبار، مكتوبة، ونجدها مذاعة فى الراديو، ونجدها معروضة على شاشة التليفزيون.

ونحن نعرف العديد من الكتاب الذين ألفوا حكايات شعبية مستلهمة، وبالتأكيد، يوجد عدد كبير من الآباء والأجداد الذين لايزالون يحكون لأبنائهم وأحفادهم الحكايات الشعبية، والتى يبتكرون جزءًا منها فى بعض الأحيان.

وتلعب الحكاية الشعبية دورًا مبهرًا فى دعم التصورات الفكرية والمناقشات التى تدور حول قضايا معاصرة، حيث يتم الاستشهاد بالحكايات الشعبية المعروفة، والمعترف بها لدى جميع الأفراد لتأييد رأى ما والدفاع عنه.

فعلى سبيل المثال نجد أن النساء، فى إطار حركة تحرير المرأة داخل المجتمع، يهتمون بصورة المرأة فى الحكاية الشعبية، فهم يبحثون عن حكايات شعبية لعبت فيها المرأة دور البطولة واتسمت بالنشاط، ولم تنتظر نيل حريتها، ولم تلعب دورًا سلبيًا.

وفى أحد الإصدارات الألمانية بعنوان «سنو وايت لها العديد من الإخوة» تم التعرض لتلك المشكلة، وظهرت سلسلة بعنوان «لا يوجد هينزل بدون جريتل»، تحت إشراف مجموعة من منتقدى أوضاع المجتمع وحماة البيئة.

وبأسلوب التقليد الهزلى، وبالكلمة والصورة، وعلى يد عدد كبير من المؤلفين ورسامى الكاريكاتير، هوجم الإضرار بالبيئة ومحاولات غش الأطعمة وجرائم الإرهابيين وغيرها.

وبدأت الحكاية الشعبية، منذ فترة وجيزة، فى تكوين الروابط بينها وبين الأشكال الأدبية الأخرى. وقد لاحظنا ذلك التطور فى الحكايات الشعبية المبكرة، التى ارتبطت بالأسطورة أول الأمر، ومؤخرًا ارتبطت بأشكال أدبية أخرى نذكر منها فى نهاية ملاحظاتنا عن الحكاية الشعبية، الدراما التى كتبها يفيجينى شفارتس» «Jewgeni L. Schwarz» ـ بعنوان «التنين» ـ «Drakon» ـ وبطلها هو الذى استطاع قتل التنين فى النهاية. وهذه الدراما مستلهمة من الحكاية الشعبية «قاتل التنين»، وهى تريد أن تنقل إلينا، عن طريق الصراع مع التنين، فكرة بعينها، وهى ضرورة أن يكون الإنسان مستعدًا دائمًا لمواجهة قوى الشر، التى يمكن أن تتهدده، فى أى وقت.

وبالرغم من أن التطورات التكنولوجية التى حدثت فى القرن العشرين، فى مجال معالجة الحكاية الشعبية وعرضها، فما زالت هناك أماكن يتقابل فيها بعض الأفراد، ليحكى أحدهم حكاية شعبية، ويُعوض النقص فى الأدوات التكنولوجية المستخدمة فى وسائل الإعلام لعرض الحكاية عن طريق اللقاء المباشر بين الحاكى والسامع، وعن طريق إمكانية السؤال والاستفسار والتعليق، أو التعديل فى الحكاية نفسها.

وقد عايشنا بأنفسنا، منذ زمن ليس بالبعيد، كيف قامت فلاحة من المجر، بإجراء تعديل طريف فى مقدمة حكاية شعبية بعنوان «اللصوص الاثنا عشر»: «فى يوم من الأيام، فى زمان يبعد عنا سبع مرات، وفى مكان يبعد عنا سبعة بلاد، فى ناحية البحر الكبير، وأبعد من ذلك، كان هناك فلاح يعيش مع زوجته وكان لهم من الأطفال اثنا عشر طفلاً......»(٦).

الهوامش

(١) تلك المعالجة بطريقة ـ التقليد الهزلى ـ حاولت أن تحلل العلاقات بين أبطال القصة: الثعلب والفتاة وجدتها ، والثعلب وحارس الغابة، وحارس الغابة والسلطات القانونية من وجهة نظر القانون الألمانى وأحكامه، وأسباب استحقاق الأفراد للعقوبات المختلفة فيه، وتلك المحاولة يمكن أن تعد سخرية من بعض نصوص القانون، وكذلك لتفسيرها بصورة مبسطة (المترجم).

(٢) فى الأصل إشارة إلى رقم أحد النصوص فى القانون الألمانى، الذى يصف الجريمة التى يرتكبها الثعلب (المترجم).

(٣) انظر (٢).

(٤) انظر (٢).

(٥) مثل قصة آلة الزمن. (المترجم).

(٦) هذه الدراسة مترجمة من كتاب «Es war einmal .... Illustrierte Geschichte des Märchens» لمؤلفيه Waltraud Woeller

Waltraud Woeller



الفولكلور الرومانى المنهج . و . التطبيق

هانى إبراهيم جابر

لقد توخيت فى تقديم هذه الدراسة، عن الفولكلور الرومانى، المنهج والتطبيق، تحقيق هدفين: الهدف الأول أن أعرض بعض الاتجاهات العلمية التى شكلت فى واقع الأمر المنهج العلمى والبحثى فى رومانيا، وبخاصة العلاقة بين الفولكلور والأنثروبولوجيا الثقافية والاجتماعية . وأن أطرح، فى الوقت ذاته، بعض الموضوعات التطبيقية التى صارت عندهم بمثابة ترجمة للمنهج التطبيقى فى جمع ودراسة المأثورات الشعبية، وصارت تحظى بقسط وافر من الاهتمام لدى الباحثين الفولكلوريين الرومان.

يتميز المنهج الفولكلورى الرومانى بالرؤية الكلية الشمولية للظاهرة الشعبية، أى المنهج الذى يهدف إلى تحديد جميع المنتوجات الشعبية، باعتبارها جميعًا عناصر الثقافة الإبداعية ، فى حالة انتشار، داخل المجتمعات الرومانية التقليدية. وهذه العناصر تعتبر بمثابة نقطة التلاقى التى تنتظم عندها معظم الظواهر الأخرى الاجتماعية والسلوكية، من أشكال إنتاجية وأنماط حرفية مختلفة . لذلك فإن اتجاههم نحو البحث الكلى والشمولى للظواهر الشعبية موجّه دائمًا نحو المسائل الإبداعية، على اعتبار أنها الأشكال الجمالية المشكلة بوصفها رد فعل لكل الجوانب المطروحة مسبقًا. وفى هذه الحالة فإن البحث يؤكد على أن الواقع الاجتماعى وثقافته، مع رد الفعل الإبداعى، يكون حاضرًا فى حالة من التشابك والتفاعل فى المنتج الفنى بخصوصيتيه المكانية والفنية . ومن هنا فإن دراسة العناصر الفولكلورية إنما يعنى فى المقام الأول دراسة الخصائص الإبداعية فى مجتمع البحث .

وفى المقام الثانى، تعتبر الظواهر الفولكلورية انعكاسًا للخبرة المنبثقة عن علاقة الإنسان الشعبى بالمادة موضوع التعبير عنها، ومعايشته للبيئة بكل ظروفها المناخية، والتضاريسية، وأيضًا تفهمه للخامة البيئية وطرق توظيفها وتشكيلها. لذلك فإن الباحث الرومانى يقر بأن كل ظاهرة فولكلورية هى نتاج رد الفعل للثقافة الشعبية المانحة له أسباب إنتاج تلك الظاهرة . بالإضافة إلى أن هناك قناعة كاملة بأن الظاهرة الفولكلورية فى تواجدها لا بد وأن تأخذ طريقها من خلال التربية، ولذلك فإن الأستاذ « باول باتريسكو» يشير إلى أن الفولكلور يربى. وهذه الإشارة بالتحديد تعنى أن الظاهرة الفولكلورية تفرض حضورها

نتيجة التربية الجماعية لها . والتى تطبق بشكل تلقائى وتشمل جميع أنواع السلوك المعنوى والمادى، والأفكار والمبادىء، والنظم الاجتماعية، بالإضافة إلى الأشكال التعبيرية والإنتاجية والبنائية. إن هذا الرأى، فى الحقيقة، يضيف بُعدًا تربويًا مهمًا يقوم به المجتمع فى عملية نشوء واستمرار الظاهرة الفولكلورية، لتكون، بمفعولها ، بمثابة التوازن بين الأفراد وبين الحياة، بمفرداتها العملية والحياتية، كما أنها تحقق لهم الرغبات والاحتياجات الاجتماعية، لتكون الظاهرة فى حالة تجانس مع نمو الخبرة لدى هؤلاء الأفراد . وعلى ذلك فإن المنهج الرومانى يبدأ من منطلق أن الفولكلور يقوم على عنصرين مهمين، وهما: التربية، والخبرة . بالإضافة إلى تميزهما النوعى وهو الذى يحدد لكل بيئة خصائصها الاجتماعية والفنية .

إن نتاج الظاهرة الفولكلورية ينبع دومًا من المأثورات التى يتعارف عليها الأفراد، والتربية الجماعية فيها بمثابة نقل الخبرة بين الأجيال أيضًا . التربية والخبرة تعملان معًا فى خط متوازٍ للحفاظ على الخصائص التقليدية لكل ظاهرة من الظواهر . ولذلك يمكن القول إن كل ما تلا ذلك، من آثار التربية والخبرة، إنما يجرى عبر رسوخ وتفاعل متبادلين بين ما هو موروث، وما هو حادث من نمو الخبرة عبر الزمن. وهذه الطريقة تكون بمثابة توارث «الأصالة» فى المكان بكل أنشطتها المختلفة، وفى مجالاتها المتعددة. إن حضور الآثار الإنتاجية للظاهرة التى ليس لها جوانب مادية عملية، لهو أمر وارد، ولذا تقتصر جوانبها على البعد الروحى الاجتماعى . وهو الجانب الذى يميل فيه التعبير إلى الترجمة الذهنية للمجتمع، ومع ذلك فإن هذا البعد الروحى الاجتماعى سيحتاج، فى النهاية، إلى الجوانب المادية لتعبر عنه وتبقيه حيًا أمام أفراد المجتمع .

ولكن مادام كلا الجانبين ـ معًا ـ يشكلان وحدة فى الظاهرة الفولكلورية . فينبغى القول إن هذه هى الحركة الدافعة لانبعاث النزوع نحو إنتاج شكل من أشكال التعبير الفنى الشعبى . وهى حركة تتميز فى موضوعيتها بأن لها صبغة فنية اجتماعية من حيث واقعها وأصالتها، ومادتها ووظيفتها . ومن التفاعل بين التربية والخبرة فقد أكدوا على أن الظاهرة الفولكلورية، بصفة خاصة ، لها خواصها المادية والمحسوسة، من حيث ما تتطلبه من ممارسات شعبية لها أبعادها التاريخية، ومن حيث أبعادها الاجتماعية الروحية، كما أن لحركتها أيضًا قوتها القادرة على التواصل والوصل، وانتقالها من التشكل الحسى، إلى التشكل الإنتاجى المادى، فالنشاط فى الظاهرة الفولكلورية يتحول من كونه ذهنيًا فى ضمير الأفراد؛ ليصبح شكلاً محسوسًا اجتماعيًا، أى ليصبح واقعًا ماديًا .

وتبعًا لذلك نرى الجديد فى منهجية العمل التطبيقى الرومانى، مبنيًا على أن الظاهرة الفولكلورية تنشأ من نوعية التوجيه التربوى لنقل خواص الإبداع البيئى للمجتمع، حيث يتعاظم الفولكلور بمواده المنتجة بتكامل دور الخبرة وتكاملها مع طرق التوجه أيضًا. ولذلك تعتبر الخبرة ودورها هنا، قبل كل شىء، بمثابة النشاط الخلاق لخلق أشياء لها طابعها الجميل، أو لأداء أفعال متميزة بسماتها النفعية. ومن هنا كانت مادة الفولكلور مادة معرفية وتطبيقية تتواجد بحضورها فى إطار خلاق، وتتمثل فى أفعال لها قيمة فنية. إذن، فالمنظور الرومانى ، لهذه الخصوصية ، يعتبر أن التربية الاجتماعية فى مجال نقل الخبرة المتوارثة فى الإبداع هى بداية التشكيل الفولكلورى واستمراره فى المجتمع بعد ذلك. ويبدو هذا الأثر من فكرة الانتماء والتواصل الاجتماعى والفنى بتوظيف القيم فى وجدان أبناء المجتمع. كما يبدو جليًا كجوهر فى معنى الأصالة من وراء العمل المشترك أو الفعل الجمعى الذى نعنيه من الفولكلور، والذى لابد وأن يساهم فيه أغلب أعضاء المجتمع.

فما عسى أن تكون وظيفة التربية الاجتماعية فى التكيف الإبداعى للأفراد؟ هل تتيح استمرارية الفعل أن يندمج الأفراد تمامًا فى موروثاتهم وأشكالها الإنتاجية؟ ينبغى ، ونحن نستعرض المنظور الرومانى فى التعامل مع الظاهرة الفولكلورية، أن نؤكد على أن هذا المنظور يعتمد، فيما يعتمد عليه، على أساسيات أدوار حاملى الموروث الشعبى فى نقل خبراتهم بالشكل الذى يجعل الأبناء يكتسبون هذه المهارات، ليتكيفوا اجتماعيًا وإبداعيًا مع البيئة المحيطة بهم، ويعتادوا على أن يساهموا فى النمو البنائى للمجتمع مع احتفاظهم بعاداتهم وثقافتهم، وروابطهم مع الأجيال السابقة. فالرومان، من هذه الناحية، يسعون إلى الدراسة الواعية لخصائص التربية لمنطقة محددة جغرافيًا، ومعرفة مدى انتشارها وقوة فعاليتها بين الأفراد. وبعدها يبدأون فى

الكشف عن خصوصية الفعل الناتج عن هذه التربية. لذلك فإن الحصول على مادة فولكلورية يكون من خلال الاحتكاك المباشر مع خبرة الأفراد، وأثر ذلك على البناء الفنى والإنتاجى للظاهرة الفولكلورية. وفى المرحلة التالية يبدأ الباحث الرومانى فى تشكيل الظاهرة من واقعها الحى قاصدًا الكشف عن طرق التعلم لها، ونوعية المعرفة لها اجتماعيًا.

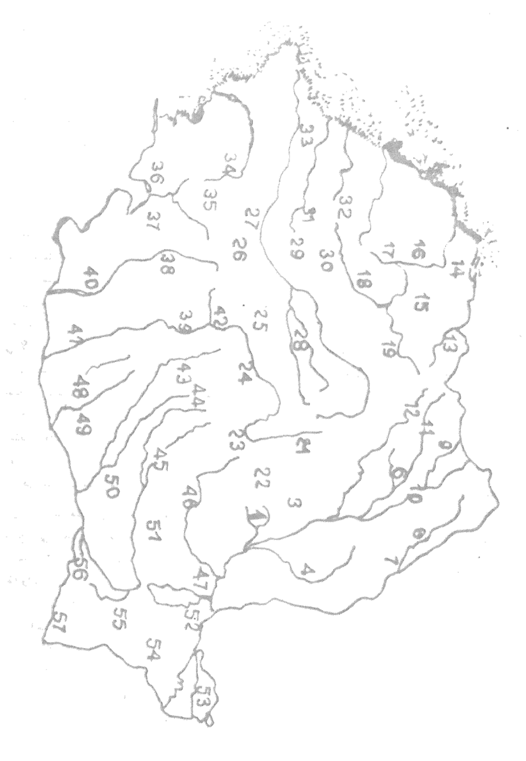
وبعد.. ، فقد أسدى علماء الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية الرومانيون، بنتائجهم التطبيقية، خدمة حقيقية إلى علماء الفولكلور، لماذا؟ لأنه من المعروف أن الدراسات الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، ومجالات البحث فيهما، من أقدم المجالات المشابهة لهما فى أوروبا. فقد كان عملهما موجهًا أساسًا تجاه الحديث عن الإنسان الرومانى، من واقع حضارته، ومن واقع حياتهم المعاصرة، فى وقت واحد،على أرض «الداتشيا التاريخية»، أو على أرض «الداج» كما يعرفونها فى دراساتهم الأكاديمية بصفة خاصة. وقد جاهد هؤلاء العلماء فى سبيل إعداد أطالس إثنوجرافية للمأثورات الاجتماعية والمادية، وأخرى تجمع العادات والتقاليد الاجتماعية، وخصوصًا ما يرتبط بالاحتفالات والمواسم الشعبية.

ومع تقدم تلك الدراسات، قام علماء الفولكلور بعد ذلك بتقسيم الدولة الرومانية إلى مناطق ثقافية متباينة، وشديدة الخصوصية فى اللهجات وفى الأصول العرقية، إلى جانب التميز البيئى للأشكال الإنتاجية والإبداعية المادية والتعبيرية. وبلغ عدد المناطق الثقافية ٥٧ (سبعة وخمسون) منطقة، بدءًا من منطقة «فرنتشيا» بوسط رومانيا، إلى منطقة «نجرو فودا» فى شرقها. ومن أبرز المناطق الثقافية وأهمها من الناحية الفولكلورية وأغناها فى مأثوراتها الإنتاجية هى مناطق «مارمورش» فى شمال رومانيا، والتى تتضمن أجزاء «بايا مارى»، و«ساتو مارى». بالإضافة إلى المناطق المحيطة بهما، والمطلة على أرض «مولدوفيا» الرومانية المتاخمة «لمولدوفيا» الروسية.

وكان الفضل أيضًا للأنثروبولوجيين الرومان على الباحثين الفولكلوريين كبيرًا، ويعود، فيما يعود إليه، إلى ما تم جمعه من معلومات وصور ومقتنيات فى الفترات التى قاموا بها فى العمل الميدانى، وذلك من خلال الأدلة التى قسمت إلى خمسة أجزاء مصنفة تصنيفًا نوعيًا، وكل جزء منها يتضمن عدداً من الأدلة الفرعية المتخصصة فى الظواهر المختلفة الشعبية. فهناك أدلة خاصة بمجالات الفنون التشكيلية، والعمارة، والأزياء، وأدوات الزراعة والرى، والصناعات التقليدية، والتمائم، والممارسات الفنية الحرة كأشغال النسيج والتطرين، وغيرها من أشغال الفخار والخزف، والزجاج، والأخشاب.. إلخ. بجانب هذا فهناك أدلة خاصة بالعادات والتقاليد والمناسبات الاجتماعية. وأدلة خاصة بالفنون التعبيرية والحركية: كالرقص والعروض والألعاب الشعبية والموسيقى، وبعض الأشكال التقمصية المصاحبة للاحتفالات الدينية. وأخيرًا أضيفت أدلة تختص بالثقافة الوضعية المعاصرة، تلك التى تعرف بالثقافة الجماهيرية، وهى تهتم بالظواهر الجديدة القولية والتعبيرية بالمدن والمصانع والأسواق والتجمعات الناشئة.

هذه الأدلة ذات قيمة علمية كبيرة، لأنها تبرز، فى المقام الأول، الخبرة البحثية الطويلة وخصوصًا فى مجال إعداد الاستبيان، وكيفية التطبيق الميدانى الكلى للإحاطة بالظاهرة الشعبية بكل جوانبها الدالة عليها. كما أن هذه الأدلة تبين التوجه العلمى بالدرجة الصحيحة الموضوعية والتخصصية فى إطار علم الفولكلور بالتحديد. ومما يؤكد هذه المعانى قدرة بنائها على التكيف والمرونة، حيث جاءت فى سياقها مدعمة بالخطوط المرسومة للأشكال الإبداعية الشعبية كافة من واقعها الموروثى والتاريخى بأدق تفصيلاتها. كل ذلك تم بأسلوب سلس يبين طرق التعامل مع الرواة ومع المادة فى كل البيئات المختلفة والثقافات واللهجات المتنوعة. وأيضًا تبرز أهم المفردات لمكونات العناصر الإبداعية والإنتاجية لكل منطقة، والتى عمل الفولكلوريون بعد ذلك على تقسيمها إلى ٥٧ منطقة (انظر شكل ١).

ومع تطبيق تلك الأدلة استطاع الأنثروبولوجيون الرومان، فى البداية، كشف الكثير من الجوانب الدالة على الإنسان الرومانى، وكذلك الأشكال البنائية للمجتمعات التقليدية فى ربوع رومانيا. ومما ساعد على تحقيق ذلك تكامل المنهج الأنثروبولوجى من جانب، والاكتشافات المستمرة عن الآثار وأطلالها ومخلفاتها منذ التاريخ القديم لتكوين المنطقة إنسانيًا من جانب آخر بالإضافة إلى الدراسات الأركيولوجية الرومانية التى سعت، بدورها أيضًا، إلى دراسة وكشف



شكل (١)

المراحل التاريخية التى عاشها الإنسان الرومانى على أرض «الداتشيا» قبل المسيحية، وهى منطقة البحث المهمة بالنسبة إلى المنظور التاريخى فى فولكلور رومانيا. وقد تم ذلك بدراسة المخلفات الإنسانية والثقافية التى كشف عنها علماء الآثار ، وكان مفتاح الكشف منصبًا على المنتوجات الفخارية. ومن خلال التجربة الميدانية توصل العلماء إلى أساليب علمية تقوم على فحص وتصنيف تلك المخلفات تصنيفًا يبين المراحل التاريخية المختلفة بالتعاون مع الإثنوجرافيين الرومان، والذين أقاموا المتحف الإثنوجرافى لحفظ تلك الاكتشافات، وغيرها من المقتنيات التى يتم إنتاجها حديثًا. وكانت تلك الدراسات فى مجملها تعمل على تكامل النظرية العلمية للفولكلور الرومانى بعد ذلك. وتعمل فى الوقت نفسه فى مجال تأصيل الثقافة الإبداعية والإنتاجية عند الرومانيين من خلال استمرارية تلك الثقافة القديمة، وهذه النوعية من الإنتاج ، بشكل متواصل، منذ ما يقرب من ألفى عام مضت وحتى الآن ، حيث عثر، ضمن ما عثر عليه، على الكثير من المنتجات ، صنعت فى زمن سحيق، وما زالت تنتج بخواصها التقليدية فى الزمن الحالى. بالإضافة إلى أن بعض الأطلال المعمارية، وأشكالها الفنية والمعيشية والوظيفية، وجدت لها أمثلة متعددة قائمة ، الآن، بالكيفية نفسها إلى جانب التشابه فى أدوات الزراعة والصيد وآلات الموسيقى، والتى مازالت حاضرة فى حياة الشعبيين فى رومانيا المعاصرة.

كان على الفولكلوريين الرومان عندئذ، أن يستخلصوا النتائج التى توصل إليها زملاؤهم من العلماء فى التخصصات المختلفة، وأن يعنوا، فى الوقت نفسه، بالجوانب الخلاقة والمبدعة فى الإنتاج الإنسانى. ولم يعد الاهتمام، من جانب هؤلاء الفولكلوريين، حديثًا عن الإنسان ذى العرق الرومانى فقط، بل أصبح عليهم الإلمام بالقدر نفسه من الدراسة عن ذلك الإنسان الذى يعيش على أرض «الدتشيا» كلها نتيجة لانعكاس آثار المعارك الحربية، وتقسيم أوروبا الشرقية تقسيمًا سياسيًاوجغرافيًا جديدًا. إلى جانب ما استجد تبعًا لذلك من تنوع لاختلاف الثقافات نتيجة لتعدد القوميات المختلفة فى رومانيا من «هنجار» إلى «مولدوفيين»، و«أتراك»، و«أسلوفاك» وغيرهم، وكلها أمور تركت بصماتها على الواقع الشعبى الجديد، وبالتالى على خصوصية بناء الأدلة الفولكلورية، وعلى أسلوب البحث والجمع الميدانى من منظور واقعى.

وعلى ذلك كانت المهام المنوطة بعلماء الفولكلور مهمة صعبة ومتشابكة، وخصوصًا فى ظل فلسفة سياسية واجتماعية واقتصادية موجهة، إلى حد بعيد، من قبل الدولة الرومانية، وفى ظل اتجاه الدولة، بعد الحرب العالمية الثانية، جهة تعظيم فكرة القومية الرومانية والاهتمام بالموروثات الشعبية المعبرة عن أصالة الشعب الرومانى. وأيضًا عملت على أن تكون من بين أهداف الثقافة المعاصرة جمع الموروثات الثقافية للاستفادة منها فى التنمية الإنتاجية والحرفية وإثارة الحركة الإبداعية بشكل خاص، إلى جانب استغلال الإمكانات المعاصرة فى التحديث كالميكنة وغيرها. فكان العنصر الفولكلورى متوافقًا مع خطط تغيير البنية الثقافية والتعليمية والتربوية من منظورها المعاصر. وكان دور الفولكلوريين الرومان، فى ذلك، شأنًا عظيماً، فقد استعانوا بالدراسات السابقة للإثنولوجيين، والأنثروبولوجيين، والأركيولوجيين، والإثنوجرافيين، وبالنتائج التى توصلوا إليها، وخصوصًا فى مجال الأطالس والمتاحف، التى أعدوها لتبيان ثقافة كل إقليم، وكل منطقة ثقافية شديدة التميز فى المجالات الحياتية والإبداعية والإنتاجية كافة. ولذلك تمكنوا بجهدهم العلمى من الكشف عن فولكلور بلدهم، بكل جوانبه وتراثه الإبداعى، مستغلين العمل الميدانى والدراسات المستمرة، للبعثات العلمية من المتخصصين والهواة . وبالقطع، انعكس ذلك فى النهاية على ما تم وضعه من معايير علمية وعملية، للاستفادة من ملكة الإبداع عند الشعبيين فى إثراء المتاحف بمنتوجاتهم وانتشارها بين الأجيال؛ ولذلك نجد أن مناهجهم التعليمية واتجاهاتهم التربوية تشتمل على مواد تعمل على نقل الخبرة التراثية واستمرارها فى آن.

ولا شك أن الاهتمام بالدراسات الفولكلورية، فى رومانيا، يعود إلى أوائل هذا القرن؛ حيث نشطت الدراسات النظرية المصحوبة بالبحوث العلمية الميدانية من الواقع الملموس فى بعض الأقاليم التى لها خصائصها التقليدية. وكانت هذه الدراسات مصحوبة بحركة إحياء للفنون الأكاديمية، التى استلهمت من التاريخ الثقافى الشعبى، ومن الأشكال الاجتماعية وحياة الريف، موضوعات كثيرة عبر عنها كبار الفنانين فى ذلك الوقت. ومن الدراسات المهمة، الدراسة التى قام بها الأستاذ «سامورکاش تزيجارا» بعنوان «الفن فى رومانيا فى عام ١٩٠٩». وفيهاجمع العديد من الأشكال الجمالية للفن الشعبى وتعبيرات الفنانين الأكاديميين عنها.

وهى دراسة تستعرض الفنون البيئية ذات الطابع الريفى. وبعد ذلك أصدر الأستاذ «ساموركاش» بحثه عن «فن الشعب الرومانى» فى عام ١٩٢٥م ونشره فى جينيف باللغة الفرنسية. وينحو الكاتب نحو رصد العناصر الجمالية بالتحديد فى المورث الشعبى. وأصدر الأستاذ «جورجيه أوبريسكو» بحثه عن «بلدنا رومانيا» فى عام ١٩٢٢م ، ذاكرًا فيه أهم الأبعاد الاجتماعية للشعب الرومانى، من خلال فنونه الشعبية، وموضحًا فى الوقت نفسه ، العادات الخاصة بالممارسات الفنية. وأعقب هذا بدراسته التحليلية عن «المشكل الرومانى لفن بلدنا» وهو اتجاه فلسفى نحو تفسير القيم الفنية وارتباطها بالخصوصية الجمالية، وصدرت تلك الدراسة فى عام ١٩٦٦م . ثم الدراسة التى أعدها الأستاذ «نيقولاى يورجا» بعنوان «الحرفيون الرومان»؛ حيث بينت الدراسة المجالات الإنتاجية الحرفية الشعبية الرومانية وواقعها وماضيها، مدللاً ، فى الوقت نفسه ، على أن الشعبيين بصفة عامة حرفيون بطبعهم ومنتجون بسماتهم الاجتماعية، وهى محاولة تكميلية للمنهج التطبيقى الخاص بجمع الموروثات المادية وكيفية دراسة وتحليل العنصر الفولكلورى.

وإلى جانب هذا، وإضافة له، نجد أن هناك دراسات أكدت على ضرورة استخدام البعد التاريخى فى الدراسات الفولكلورية. فهناك الدراسة التى قام بها الأستاذ «أرنست بيريا» عام ١٩٤٤م بعنوان «الحضارة الرومانية حضارة شعبية»، وقد حاول الكاتب إضفاء العمق الشعبى على الحضارة الرومانية، وأن ينظر إلى تلك الحضارة فى سياقها الثقافى والمادى، مشيرًا إلى أن المنبع الفكرى فيها منبع شعبى، وأن نواتجه الحرفية تعكس هذا الفكر الشعبى. بالإضافة إلى هذا الجهد فهناك دراسات لأبرز العلماء المعاصرين فى رومانيا وهو الأستاذ «باول باتريسكو»، صاحب أكبر مكتبة مؤلفة فى مجال الفولكلور برومانيا، إلى جانب عمله أستاذًا للفولكلور ومناهجه بالأكاديمية العلمية الاجتماعية والسياسية ببوخارست. ومن فضائله العلمية على الفولكلور الرومانى، مناداته بتنفيذ مشروع متكامل أعده ونفذه لإنشاء المدارس الإعدادية والثانوية لإعداد الحرفيين الشعبيين وفقًا لتربية بيئية ووفقًا للأصول التطبيقية من خلال التقليدية لكل حرفة. وأصدر فى هذا الشأن أكثر من خمسين مؤلفًا للدفاع عن الإبداع الشعبى موضحًا أهميته فى التواصل الثقافى، باعتباره الثروة الحقيقية للشعب، والسند الإنسانى فى بقاء الهوية المكانية. وكما سبق أن أشرت فى البداية إلى أن الأستاذ «باتريسكو» هو صاحب المقولة البعيدة فى عمقها الإنسانى، «بأن الفولكلور يربى، أولاً وأخيرًا».

ولذلك فقد اهتم اهتمامًا كبيرًا بدراسة الأساليب التربوية التى يتبعها الشعبيون فى تنشئة أبنائهم على ممارسة الإنتاج الفنى، وعلى الحفاظ على القدرة الإبداعية لديهم. وعمل على تطبيق النتائج التى توصل إليها فى برامج التعليم بالمدارس المتخصصة فى الإنتاج الشعبى.ومن أشهر مؤلفات الأستاذ باول باتريسكو «الأزياء الشعبية الرومانية فى ترانسيلفانيا»، وكتابه الشهير «الفن التشكيلى فى رومانيا» والذى صدر عام ١٩٦٨م ،وكذلك دراسته عن «الإبداع الإنسانى فى الفن الشعبى» وصدر عام ١٩٦٩م . ويتضح من خلال كتاباته واهتماماته تكامل المنظور البحثى، وخصوصًا فى قضيتى الإبداع والتواصل الثقافى. وفى هذا الإطار كان الأسلوب العلمى فى أبحاثه يعتمد على المعطيات النفسية والفكرية للشعبيين تجاه المفهوم الشعبى للحكايات التى تتصدر العهدين القديم والجديد، وأثر هذا التأثير على التعبير الفنى، وتشكيل الوحدات الجمالية الرعوية الفطرية والخاصة بتجسيد الخصوصية الشعبية، والمعبرة عن التواصل الثقافى. ويفسر الأستاذ «باتريسكو» أهمية النظر إلى الإبداع فى الفولكلور بقوله: «إن الإبداع هو المشكل لتحديد الظاهرة الفولكلورية، فمثلاً فى مجال الأزياء الشعبية، فالزى يفسر لنا المكان ويعرفنا بالبلدة؛ ذلك لأن الخصوصية للزى تعكس معها خصوصية الشكل وتميز المضمون».

ومن هذه الزاوية فقد سبق الأستاذ «صفوت كمال» الخبير الدولى للفولكلور، الأستاذ «باول باتريسكو» فى ناحية التواصل الثقافى، باعتبار أن مصر من البلاد القليلة التى مرت بحقب تاريخية متنوعة الثقافة. ولذلك فإن منهجية البحث العلمى والميدانى عند الأستاذ صفوت كمال تعود إلى أهمية التواصل الثقافى فى حيوية الموروثات الشعبية بمصر، كما أن الإضافة الجديدة التى ارتبطت بهذه المنهجية ترجع إلى أهمية تحديد مفهوم واضح للفصل بين الوحدة والعنصر، لأن هذا التحديد يجعل عملية التحليل تسير فى مسار يفسر، فى النهاية ، عملية التواصل الثقافى فيهما.

كما يؤكد على دراسة العنصر الفولكلورى، من منظور بيئته، ولا يعنى هذا إغفال العمق التاريخى له، كما أن البحث من وراء خلفية تاريخية معينة لا يعطى الباحث الحق فى إغفال الحقبة التى تسبقها، لأن هذا العنصر يحمل مضامين التواصل الثقافى. وقد نلحظ ذلك واضحًا فى كتاباته العديدة التى تربط البعدين العربى والمصرى فى إطار واحد. مما يؤكد معه على أن الموروث الشعبى، فى معناه التجريدى، يحقق فكرة التواصل الثقافى فى المكان، والتى يطالبنا الأستاذ «صفوت كمال» بالانشغال بها. ويشغل الإبداع أيضًا مساحة عريضة فى العمل الميدانى ويصبح بالنسبة إليه القضية المحورية الرئيسية التى يرتكز عليها البحث الميدانى. وهذه القناعة العلمية التى تكونت عند الأستاذ صفوت كمال بدأت من حوالى عام ١٩٥٨م، وتحققت فى أسلوب جمعه للظواهر الفولكلورية من شتى المواقع الثقافية بمصر ودراسته لها، وكذلك فى أسلوب عرض المنهج الفولكلورى وميادينه. وقد أثرت اتجاهاته العلمية على عدد كبير من الدارسين فى هذا المجال حتى يمكن اعتبار منهجه مدرسة مصرية قائمة على محورين، هما التواصل الثقافى والإبداع، تلك المدرسة التى يجب الاهتمام بدراستها دراسة أكاديمية من خلال نشاط الباحثين.

وتلك الإشارة السابقة كان من الضرورى إيضاحها، لأن كاتب هذه السطور قد تأثر تأثرًا كبيرًا بكتابات الأستاذ صفوت كمال، وانعكس ذلك فى نمو الخبرة الميدانية والبحثية والتى رعاها بعد ذلك الأستاذ «باول باتريسكو» عندما شرف بإشرافه فى مرحلتى التخصص والدكتوراة فى أكاديمية العلوم الإنسانية ببوخارست.

وبعد ، فمن الأساتذة المتخصصين فى مجال الفولكلور الرومانى «الأستاذة جورجيتا استويكا»، وهى من الباحثات اللاتى اهتممن بالجانب المعمارى فى الثقافة الشعبية الريفية.فقد أعدت أطلسًا متكاملاً عن الأنماط والطرز المعمارية البنائية والداخلية فى الأقاليم الرومانية. ويغلب على الأطلس الجانب المصور لكل المفردات المكونة للجانب السكنى والعمارة المعيشية، والعناصر المادية الأخرى كالفرن، والطاحونة، والمعصرة، والجرار، والمخزن، والحظيرة، والأثاث والمفروشات،وغيرها من المكونات التى تتميز بها كل بيئة. وقد ارتبطت دراستها الفولكلورية للمسكن الريفى بواقعه الحى المنظور، وارتباطه بالأبعاد الريفية عبر العصور المختلفة فى موقع الدراسة نفسه.

وتعتبر الأستاذة «جورجيتا استويكا» أن المسكن الريفى بمثابة المعمل الذى يتم فيه تشكيل البنية الثقافية والخبرة التقليدية، وأيضاً نمو السلوكيات الاجتماعية، وكافة الجوانب المفيدة للإنسان فى حياته وعمله. وتضيف «جورجيتا» الممارسات الإنتاجية وأبعادها الجمالية والوظيفية المختلفة. لذلك فإن المسكن الريفى يعرف بأنه العنصر الشامل فولكلوريًا ويمثل الظاهرة الشعبية. وقد شكّلت الأستاذة «جورجيتا استويكا» مع الأستاذ «باول باتريسكو» ثنائياً عمليًا بارزًا فى عالم البحث الميدانى والدراسات الفولكلورية. ومن مؤلفاتها المتعددة فى هذا المجال: مؤلفها عن «العمارة الداخلية لمساكن الفلاحين» صدر عام ١٩٧٤م، وكتابها عن «الفن الشعبى فى جبال سيمبيا» وصدر عام ١٩٧٣م، وغيرهما من الدراسات الميدانية والتحليلية التى تبرز الخصائص التشكيلية والوظيفية للثقافة المادية الرومانية.

ومن ثم، فقد أصبح تأثير الدراسات الفولكلورية المعاصرة برومانيا على الإثنوجرافيين الاجتماعيين واضحًا. فنجد هذا التأثير الذى عبر عنه الأستاذ «يون فلادوتسيو» فى كتابه «إثنوجرافيا رومانيا» والذى صدر عام ١٩٧٣م، حيث أوضح فيه الكاتب تأثره بالتقسيم الفولكلورى للعناصر المادية، كما ربط مشكلة الإنسان والأرض والإبداع الفنى، وارتباط تلك المشكلة بالنظم السائدة اجتماعيًا ودينيًا وعمليًا بالعادات والتقاليد، وأثر هذا الارتباط بأشكال العمارة والفنون التشكيلية والتعبيرية.

وأدى هذا التأثير إلى التعاون بين الإثنوجرافيا والإثنولوجيا فى دراسة تجمع بين الوصف والمقارنة، بين الواقع والتاريخ. وفى هذا الصدد نجد الدراسة التى تقدم بها الأستاذ «باول باتريسكو» والتى تضمنت الاتجاهات السابقة فى العمل الميدانى، وجاءت نتائجها تحت عنوان «الفن الشعبى فى منطقة ارجاش وموستشيل» وصدرت عام ١٩٦٧م عن الأكاديمية السياسية والاجتماعية ببوخارست. ففى الدراسة أوضح الأستاذ «باتريسكو» أهمية تأثير المكان، وتأثير الإنسان فى تشكيل صيغ جمالية متفردة وعملية تعبر عن طريقة التفكير، وبالتالى توضح الإمكانات الإبداعية

وخصوصيتها فى كل بيئة، مسترشدة فى ذلك بدراسته التى قام بها فى هاتين المنطقتين مقارنة بالمناطق الأخرى.

إن التعاون بين تلك المدارس جميعها فى رومانيا، قد ساهم بشكل قوى فى الحفاظ على الأصالة الإبداعية الرومانية، وعمل على تأكيد فكرة التواصل الثقافى بها. ومن هذا المنطلق كانت المدرسة الأنثروبولوجية الاجتماعية تعنى فى المقام الأول بكل شىء يدور حول الإنسان بأطلاله، وشمولية الثقافة. أصبحت المدرسة الفولكلورية كذلك تعنى بالمأثورات الشعبية فى موضعها الحقيقى من خلال دراسة كل ما يفرزه ذلك الإنسان الرومانى من أشكال جمالية وإنتاجية ونفعية، ومن خلال دراسات ميدانية وبحوث علمية للعادات والتقاليد، وبشكل خاص، أكثر تحديدًا، من حيث موضعها باعتبارها ظاهرة من ظواهر المصطلح الشعبى. ونتج عن هذا التعاون أيضًا، أن أصبح المعيار الاجتماعى هو المقياس الذى يستعمل دليلاً أخلاقيًا للشعب الرومانى التقليدى،وأمسى المعيار الفولكلورى، فى الوقت ذاته وفى الجانب المقابل، هو المقياس الذى يستغل دليلاً على إبداع الشعب التقليدى. ولذلك نجد أن المعيارين يدللان معًا على نوعية الفكر والثقافة، وعلى الأصالة الشعبية، وقدرة الإنسان فى رومانيا على التواصل مع موروثاته.

يبقى بعد ذلك، أن نشير إلى أن علماء الفولكلور يفترضون أن نقطة الاتصال بين الإبداع الشعبى والتربية الاجتماعية، تكمن فى المنظور التاريخى للموضوع الفولكلورى. فنجدهم يطلقون على أنفسهم فولكلوريين تاريخيين، ويجعلون دراساتهم البحثية الوضعية عن الظاهرة الشعبية تنبع أساسًا من التواصل التاريخى للموروثات القديمة والجديدة، مرورًا بالتغيرات الثقافية التى طرأت على الأشكال التقليدية الأولية. وهؤلاء العلماء يرتبطون أشد الارتباط بمناهج فلسفية جمالية واجتماعية تعيد الأشياء إلى جذورها الأولى، وإلى سماتها الأولية. وهؤلاء بصفة خاصة يجتمعون حول قناعتهم بما نادى به كل من «تايلور» و«دوركايم»، بضرورة الاستعانة بالاتجاه التاريخى فى الاقتراب من الموضوعات التى تحمل خصائص اجتماعية. لذلك نجدهم يؤكدون على أن علم الفولكلور يجمع فى تطبيقه بين التاريخ والحاضر، باعتبار أن العنصر الفولكلورى هو نوع من أنواع الإبداع التاريخى، إلى جانب رؤيته الوظيفية.

بالإضافة إلى هذا يشيرون إلى أن العنصر الفولكلورى نفسه متواصل مع حركة وتطور أبعاد الحضارة والزمن. وأن الفن الشعبى، وإن كان فنًا تشكيليًا، إلا أنه يعتبر أكثر من مجرد شكل جمالى لحظى أو دائم، لأن إنتاج فن له خصائص الشعبية، يحمل معه بالضرورة فى بنائه مادة لها تاريخها ومعنى له موروثه، بالإضافة إلى حركته الإيقاعية المنظمة بين الأبعاد الاجتماعية، وبين الوظيفة العملية، والرؤية الحسية له من المجتمع ذاته.

ويؤكد علماء الفولكلور فى رومانيا، على أن استخدام التحليل التاريخى للظاهرة مكنهم من أن يستخلصوا ما يعينهم على تأكيد فكرة التواصل فى الفن الشعبى، وذلك بتأصيل العنصر من الناحية التاريخية وبالتالى من الناحية الفولكلورية. بالإضافة إلى هذا استخلاص العادات والأساليب الأخرى المنطوية على شخصية الحرفة وأصحابها، وصلة ذلك بما هو موروث عن الأجداد. لذلك كان الاهتمام بالفن الشعبى وأشكاله، مع دراسته تاريخيًا، من أهم الاتجاهات البحثية فى دراسة الفولكلور الرومانى، وقد وفر ذلك للباحثين المبررات التى تدعم موقفهم من فكرة الأصالة، وأصالة الثقافة الاجتماعية وما ملكته من مقومات موروثة وعادات تقليدية متعمقة فى كل بيئة، موضوع للبحث. ومن ثم، نشأت فكرة تدور حول استمرار حرفة أو ظاهرة تعبيرية بشكل دائم فى مجتمع من المجتمعات الرومانية، وأنه لا يمكن فى واقع الأمر الاقتراب من كشف أصالتها إلا من خلال تاريخها.وعلى ذلك نرى الأستاذ «باول باترسكو» يضيف فكرة أن التاريخ يمثل تاريخ الأبعاد الاجتماعية،والسلوكية المحيطة بالظاهرة الفولكلورية على أنها وحدة عضوية متماسكة. ولذلك فإن البحث الرومانى برمته رفض التعامل مع الأمر الواقع والنظرة الوضعية للإنتاج الفنى بعلاته فى الوقت الحاضر على أنه يمثل الشكل الشعبى، باعتباره يمثل الحقيقة الماثلة أمام الباحثين. لأن دراسة الإنتاج الفنى، وخصوصاً الشعبى فى سياقه التاريخى، يبرهن على أصالته من عدمها، ويحقق البعد التاريخى للإنتاج المنظم الذى يحقق له الاتصال بين الأفراد وإبداعهم المتوارث، ويحقق لهم التواصل مع مفردات المأثورات بشكل له منافع وقواعد ومعايير تحدد للجماعة ثوابتها الثقافية.

ومن ناحية أخرى، اختلف علماء الفولكلور الرومان مع «إدوارد برنت تايلور» (١٨٣٢/١٩١٧) ، فى اعتبار الثقافة الشعبية، وما تحتويها من أشكال مادية ومعنوية، هى من بقايا حضارية. معربين عن رفضهم هذا بقولهم إن الثقافة الإنسانية تتميز بالحيوية والتفاعل، وتأخذ نموها من جملة الممارسات والاحتياجات الإنسانية، ومن تنوع الخبرات الإنسانية، وتضافرها مع ثقافتها التاريخية المعرفية والإنسانية والعلمية. ولأن هذا الرأى الذى عبر عنه «تايلور» فيه إهمال للخاصية النفسية الإنسانية وهى الحافز على التكيف الدائم مع الزمن والتطور، ومع كثافة الاحتياجات وتنوع أدواتها ووظائفها، إلى جانب القدرة الفطرية المعاونة على إيجاد حلول للمشاكل الناجمة عن تلك الكثافة الاحتياجية بالإنتاج المتميز بأصالته. وفى المعنى نفسه ، ولكن فى اتجاه آخر، نجد هؤلاء العلماء، يتفقون مع العالم الفرنسى «دوركايم» على اعتبار أن الوظيفة هى السبب فى نشوء الفعل الاجتماعى ونتاجه فى النهاية. وأن هذا الفعل يتمثل فى جملة المعارف التى تشكل الصيغة الثقافية الاجتماعية لكل مجتمع. وأن استمرار الفعل وإنتاجه راجع إلى ضرورتهما، وإلى حيويتهما لدى أفراد المجتمع وأن الظواهر الفولكلورية لا تفسر وجودها إلا من خلال أسباب وجودها. ومن أجل ذلك نرى الفولكلور الرومانى يقوم على الربط بين الظاهرة الشعبية وبين دورها السببى.

خصائص الفولكلور الرومانى من الناحية التطبيقية

إن التراث الشعبى يتكون من عناصر متعددة، ولكنها تشكل فى النهاية وحدة واحدة هى عبارة عن نسق واحد؛ بحيث يكون فيه العنصر معبرًا عن الكل فى صورة إبداع الشعب، أو ما يمثل عقل الجماعة وخبراتها فى الحياة. بل إن هذا العنصر يبدو غريبًا؛ بل غير متأصل، إذا نظرنا إليه بمعزل عن الإبداع العام الذى يحققه، أو يرتبط به، بحكم شعبيته. فالأشياء المعبرة عن فكرة الجماعة ما هى إلا عناصر فولكلورية ترتبط بحسب دوافعها المسببة لوجودها. ويشير ابن رشد فى مؤلفه «تهافت التهافت» إلى أن «الموجودات المحدثة لها أربعة أسباب: فاعل، ومادة، وصورة، وغاية».وفى التطبيق الرومانى يرون أن السبب يفسر الظاهرة، ويجيب عن التساؤل الذى يبدأ بـ (لماذا) وأيضاً (أين) و(كيف) وهكذا حتى يستكمل باقى التساؤلات.

وبناءً على ذلك كان التقسيم التصنيفى للإبداع الشعبى الرومانى منحصرًا فى الآتى:

- الإبداع التشكيلى والمعمارى.
- الموسيقى والرقص، والغناء وفنون العرض.
- العادات والتقاليد والمعارف.
- الأدب الشفاهى.
- الثقافة الجماهيرية.

وفى مجال التصنيف المكتبى قد اتخذت رقم (٧) للفنون الشعبية، ورقم (٧٦٠) للإبداع التشكيلى ورقم (٢) لأشغال النسيج، ورقم (٤٠٨) رقم رومانيا. وهكذا فى باقى أشكال التراث الشعبى الرومانى. كما أن هناك أرقام خاصة بالتحليل والدراسات الفولكلورية التى تقوم على العرض والمقارنة والتاريخ وتنحصر الظواهر الشعبية الرومانية وفقًا للتقسيم الخماسى السابق فيما يلى:

أولاً: الإبداع التشكيلى والمعمارى

أشغال النسجيات والإبرة، أشغال الجلود والتطرين، أشغال الأخشاب، أشغال المعادن، أشغال الأحجار الطبيعية، النقش والزخرمة، الفخار والخزف، الأزياء والحلى، الزينة وأدواتها، الديكور الداخلى، الأسلحة، الآلات الموسيقية، أشغال القش وأشكاله وخاماته المتعددة، أشغال بيئية من أجل اللعب للأطفال، أدوات الطب الشعبى والأحجبة، العمارة الداخلية، الأبواب (أبواب خاصة بالبلدة ورموزها المختلفة)، أدوات الإضاءة، الأقنعة، الأحذية والمدارس، صناعات الأثاث وخاماته ووظائفها المتعددة ، تشكيل العظام والنقوش المرتبطة بها، التمائم وأنواعها، الأيقونات والرسم الدينى، الرسم على الزجاج، أدوات الفلاحة والعمل بالحقل، أغطية الرأس (رجال، ونساء، وأطفال)، عمارة القبور والرسوم المرتبطة بها،.... إلخ.

ثانيًا: الموسيقى والرقص والغناء وفنون العرض

الموسيقى وأشكالها البيئية المختلفة، الرقص وارتباطه بالمناسبات المختلفة، الطقوس المرتبطة بالعادات، الغناء الجبلى والرعوى والريفى، وأيضًا الحضرى، الغناء والمناسبات المختلفة، التراتيل الطقسية، الغناء الشعبى الجماعى والثنائى، أغانى الصيد والزراعة والعمل اليدوى، أغانى الأطفال من الكبار ، أغانى الأطفال من الأطفال، أغانى ترتبط بالحب والهجرة والموت والميلاد، التقمص وأشكال العروض المختلفة الهزلية والوعظية، الألعاب وركوب الخيل، ورقصات الحرب والانتصارات، رقصات الغزل، منولوجات

فردية وثنائية وأحيانًا ثلاثية، الحواة ، ... إلخ، ومن فنون العرائس (الجوانتى)،... إلخ.

ثالثًا: العادات والتقاليد والمعارف

العادات المرتبطة بدورة الحياة، العادات المرتبطة بالمناسبات المختلفة الزراعية والدينية، العلاقات الاجتماعية، المناسبات الروحية والترويحية، العلاقات المرتبطة بالجيرة والأسرة، الضيافة للأهل والآخرين، العادات المرتبطة بالجنس (رجال، ونساء، وأطفال)، علاقات اجتماعية وارتباطها بالخصوصيات، التقاليد المرتبطة بالمرض والموت، آداب الطعام، أطعمة المناسبات، الأعراف ونظام القضاة والقضاء، المعارف المرتبطة بالخبرة فى المجالات المختلفة والأعمال المتنوعة والسلوكيات الإنسانية. الطب الشعبى وتقاليد التطبيب، وأدوات وأعشاب العلاج، السحر وأمراض الجنون والصراع والحالات النفسية الأخرى، ... إلخ.

رابعًا: الأدب الشفاهى

الملاحم، الحكايات الخرافية، الحكايات الخاصة بالقديسين، الحكايات الخاصة بالشخصيات المختلفة ذات الطبيعة الخارقة والشريرة، حكايات حول البطل والمنبثقة عن أبطال الأساطير القديمة، المواويل الرعوية والجبلية، المقولات الخاصة بالحكم والأمثال والنكات والأحاجى الهزلية، النداءات الخاصة بالتدليل والحيوانات والباعة، الحزن، مقولات خاصة بالمناسبات والخمر، الأمثال الشعبية الريفية وارتباطها بالشهور والزراعة وغيرهما، الكتابات والشعر البيئى، .... إلخ.

خامسًا: الثقافة الجماهيرية

يتم فى هذه النوعية رصد التغيرات المصاحبة للتطور الصناعى، ودخول الميكنة الزراعية، والاعتماد على الأدوات المصنعة آليًا فى جوانب كثيرة من الحياة، كذلك الابتعاد عن الموروثات التقليدية، وتجنب استخدام الأزياء الشعبية والابتعاد عن العمارة التقليدية، كل هذا أدى إلى تكوين نوع من الثقافة الاجتماعية الجديدة يختلط فيها القديم والمعاصر مكونًا صيغة جديدة، هذه الصيغة كان لابد من رصدها وتوجيهها توجيهًا يعيد التوازن للإنسان الرومانى لكى يحافظ على أصالته وعلى إبداعه. وكان من أهم الأشكال الإبداعية التى تحققت من وراء هذا التوجه، المسرح الشعبى والذى أخذ طريقه نحو الانتشار فى القرى والمدن التقليدية، الانتشار للأشكال الإبداعية الأخرى من خلال تصنيع المنتجات الشعبية وانتشار الصبية المدربين على حفظ القيم المأثورة، وانتشار المحلات التى تقدم التراث الشعبى بالوسائل المعاصرة كالأسطوانات الموسيقية والكتب، وأشغال التشكيل المختلفة. وقد اعتمدت منهجية العمل فى الثقافة الجماهيرية على:الأطالس، البحث الميدانى، النسخ، الورش الإنتاجية، تشكيل الفرق، حماية المبدعين، بالإضافة إلى استخدام ما يسمى بتكنولوجيا التراث الشعبى : البث الإعلامى الهادف، المتاحف الإثنوجرافية، المعارض، المسابقات، الاهتمام بالمناسبات الشعبية وأشكال التعبير عنها فى كل بلد أو منطقة لها طبيعتها الثقافية، الاستلهام والتوظيف، إعادة الصياغة للمنظومة التعليمية والتربوية، الدراسات الفولكلورية المستمرة، .... إلخ.

وقد لجأت رومانيا ، فى هذا التخصيص فى الثقافة، إلى اعتبارات اجتماعية بالدرجة الأولى، وإلى اعتبارات منطقية فى الدرجة الثانية. فالاعتبارات الاجتماعية كان من أهم دوافعها التغير الحتمى الحادث فى المجتمعات التقليدية، وهذا التغير سيحدث نوعًا من التغيير الحتمى أيضًا فى موروثاتها وبالتالى فى أشكال التعبير الفنى، والاعتبارات المنطقية تدعو إلى عدم التوقف والبحث عن الصيغة الجديدة الكفيلة بحماية الموروث والإبداع فى آن واحد. ونستطيع أن نصفها وصفًا تشكيليًا بأنها الصيغة الرمادية التى تقف بين الأبيض (الموروث)، وبين الأسود (الاندثار). والمراحل الثلاث التى تمر بها المجتمعات التقليدية فى رومانيا ؛ تمر عبر ماضيها مرورًا بمرحلة الانتقال إلى مرحلة التحديث والمعاضرة، مما يستلزم معها القناعة بهذه المراحل الانتقالية المتنوعة، وما تحدثه من تأثيرات فى النسق الاجتماعى وإبداعاته المختلفة التقليدية. هنا نستشعر من ذلك أن التصور المعاصر للفولكلوريين والتنمويين، على وجه الخصوص يأتى متوافقًا إلى حد بعيد مع نتائج هذه التحولات

المجتمع الرومانى الريفى	المجتمع الرومانى الصناعى الريفى
انتشار الأمية والتقاليد.	انتشار التعليم على كافة مستوياته، والابتعاد عن التقاليد.
زراعى تقليدى.	صناعى زراعى.
يدوى، حرفى بيئى.	نصف آلى، وآلى متكامل.
منظور العلاقات محلى بيئى.	قومى، وعالمى.
الولاء للمجتمع المحلى وللعائلة.	الولاء للمجتمع الرومانى.

يتميز بالقناعة وبطأ التغيير.	يتميز بالتطلع والطموح.
الحرص على الاستقرار فى البيئة.	يسعى إلى الاغتراب والتنقل.
إنتاج نفعى إبداعى.	استهلاكى يعتمد على إنتاج الغير.
توريث الحرف البيئية والتقليدية للاجيال.	الابتعاد عن الحرف، والالتجاء إلى الوظائف الإدراية والمصانع ذات التكنولوجيا الحديثة.

وبعد، فعندما ندرس عينة من الأطلس الخاص بالأشكال التشكيلية والعمارة، سنجد العنصر الفولكلورى، كالزى مثلاً، فى صورته الواقعية المحسوسة المحددة بمكان وزمان معينين مدوناً بأسلوب الرسم «الخط المشكل». موضحًا فيه أدق التفصيلات التى تميز الزى بمفهوم المكان والزمان وأيضًا الجنس. ذلك لأنه ليس من السهل التعرف على الزى بملاحظته مباشرة إلا فى صورة علاقات تكميلية مكملة لبعضها البعض، وأيضًا فى صورة علاقات تشكيلية ووظائفية، كل منها له دلالاته المحسوسة بين أفراد المجتمع الذين يقومون بإنتاجه واستخدامه. ومن هنا كان الأطلس المصور يؤكد على أن جهل الباحث بمكونات الزى لمنطقة ما، والتى يقوم فيها بعمله الميدانى ودراسته، سيجعله بعيدًا عن تسجيل الظاهرة بشكل موضوعى وواقعى فى نتائجه البحثية. ومن ثم كان على الأطلس أن يكون مدعمًا بالأشكال التقليدية للزى، موضحًا لكل وحدة منه، ورسمها بشكل موضوعى وبنسبة صحيحة، بدءًا من أغطية الرأس إلى الأشكال الأخرى المكملة للزى. واستكمالاً لهذا سنجد الأطلس يهتم بالزخارف الفنية المطرزة والمنسوجة مع نسيج القماش والمرسمة أيضًا، ودلالة كل وحدة ورمز. ومن ثم يصبح الأطلس من الأهمية بمكان؛ حيث يتم التعرف على الأشكال الأصيلة تاريخيًا والأشكال الجديدة، التى أخذت طريقها نحو إثراء الفكر الفنى الشعبى.

التطبيقات العملية لتدوين الفنون التشكيلية والعمارة وأشكالها البنائية المختلفة

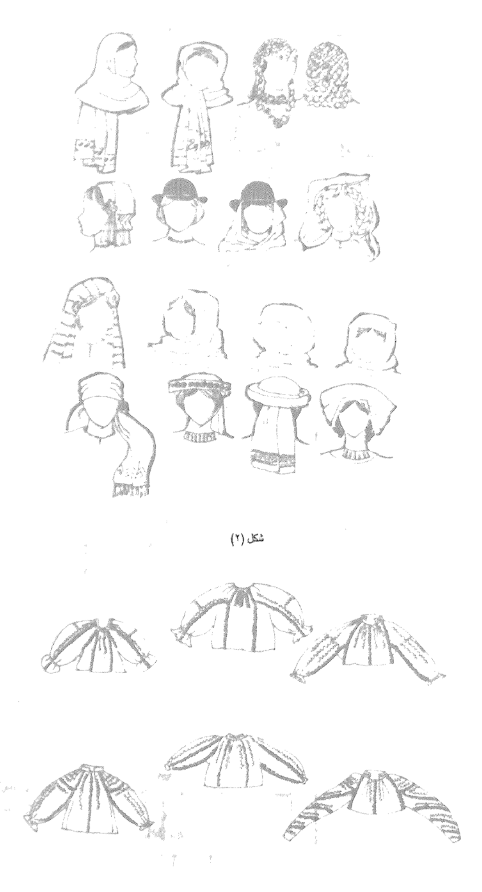
شارك الفنانون التشكيليون، وبخاصة المصورون منهم، فى الاهتمام بتسجيل «الوحدة الفنية» بما اسموه الرصد الواقعى، ويقصد من هذا تقدم العمل الميدانى بوجه عام، والتزويد بأساس المشاهدة والرسم يجعلها - الوحدة الفنية - آمنة وقادرة على مواجهة التحريف أو تداخل العناصر غير الموصلة فى هذا المجال. ولهذا نجد مجال الرسم قد دوَّن، من خلال العمل الميدانى، الأزياء الشعبية وفق تصنيف محدد لمفردات الزى وكونه ممثلاً للبيئة، فالاستبيانات الموضوعة للتعرف على تلك المفردات وأساليب استخدامها، يجب أن تكون ممثلة بالرسم أيضًا كمراحل، كنوعية، كاستخدام حتى تبدو كحقيقة، كمعرفة بخصوصية الزى فى كل بيئة على حدة. والرومان يؤكدون على أن الإدراك يتم من خلال ماهو مدون كتابة وماهو مدون بالرسم. وبناءً على هذا الأسلوب فإن هناك نوعين من العمل، عمل يخص الباحث فيما يدونه أو يسجله بالوسائط المعروفة ؛ الكتابة أو التسجيل الصوتى أو الفوتوغرافى والفيديو، وهناك عمل أيضًا يخص الباحث الذى يسعى من خلال فن الرسم إلى إبراز الحقيقة الماثلة امامه وتتسم بضرورتها وبموضوعيتها. ومن ثم، يمكن الانتباه إلى مايحدث من تداخلات ،لا محل لها من الشعبية، أثناء العمل الميدانى بعد ذلك.

التدوين بالرسم للزى الشعبى

أ - منطقة الرأس ب - منطقة الرقبة جـ - منطقة الصدر د - منطقة الأطراف هـ - منطقة البدن.

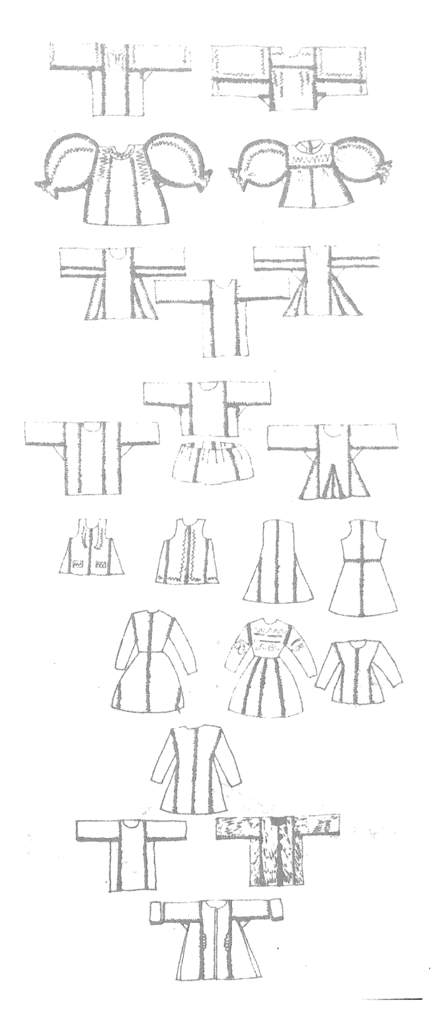
وفى هذا المقام، هناك عدة نقاط مهمة لابد وأن تجرى أثناء التدوين بالرسم، وهى ملاحظة كل حركة تتم فى التطبيق العملى لاستخدام وحدات الزى وكيفية استغلالها، مع ملاحظة أن هناك تعددًا شكليًا للوحدة نفسها طبقًا للذوق الخاص لمستخدمى الوحدة ، والمثال على ذلك طرق لف الإيشارب مثلاً، أو تمشيط الشعر وتركيب الاكسسوارات المختلفة، كل هذا يجب مراعاته بدقة. والسبب فى ذلك يعود احيانا إلى عُمْر (سن) مستخدمى الوحدة نفسها، أو لاختلاف المناسبة المستغلة من أجلها. (انظر الاشكال أرقام ٢، ٣، ٤، ٥، ٦)

بالإضافة إلى ذلك فإن الشعبيين الرومان يقومون بتصنيع الزى فى بيوتهم، وهذا هو العرف السائد لديهم، لذلك نجد أن كل أسرة تمتلك أدوات وآلات الغزل والنول والصباغة اللازمة لإنتاج القماش وأيضًا لعمل الوحدات الزخرفية بها. وتتعدد اشكال الانوال تبعًا لنوعية القماش المطلوب وغالبًا ماتكون منحصرة مابين قماش الأزياء، وقماش خاص بأغطية السرائر والحوائط والارضيات، وكذلك انواع أخرى تستخدم فى التدفئة فى الشتاء وهى الشيلان



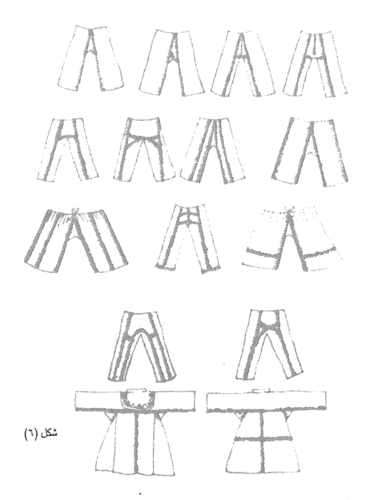
شكل (٢)

شكل (٣)



شكل (٤)

شكل (٥)



شكل (٦)

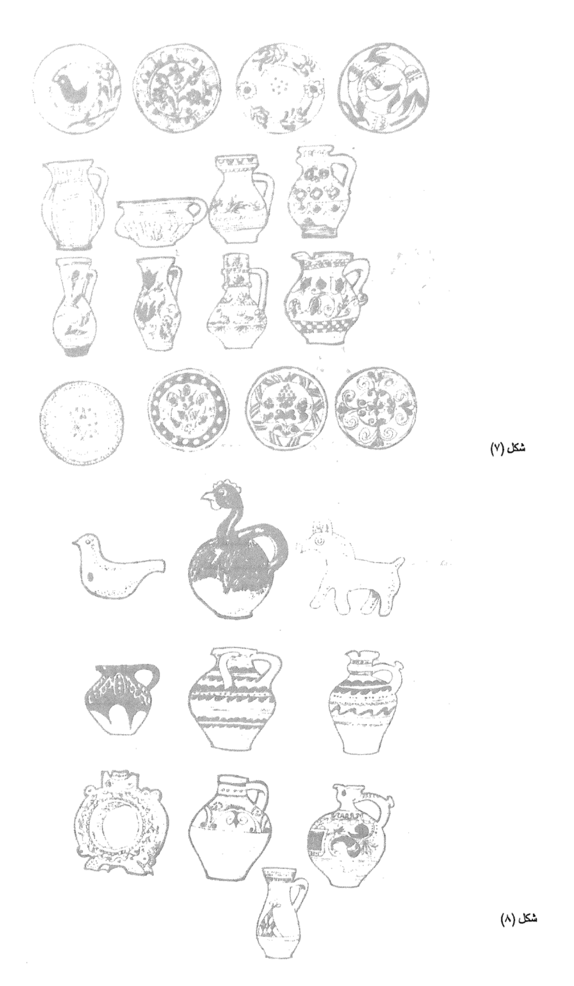
الصوف الشهيرة لديهم. وغالبًا ماتكون الخيوط المستخدمة فى النسيج مكونة من عدد من النوعيات التى تعطى نسيجًا رقيقًا وشفافًا وآخر ثقيلاً، ولهذا كان الكتان والقطن والصوف من إنتاج الريف ومن الخامات التى تعتبر بالنسبة إليهم بيئية ومتوافرة بكثرة.

التدوين بالرسم للفخار والخزف

أ - الخامة ب - التشكيل جـ - الزخارف د - الأفران هـ - دولاب العمل.

فى هذه المهنة، وهى غالباً ماتكون منتشرة فى القرى وفى العواصم الريفية، نجد الإبداع الشعبى واضحًا جليًا إلى أبعد الحدود. ولذلك كان الفخار من العناصر الفولكلورية المهمة التى يسعى إليها الباحثون بالدراسة والتدوين. بالإضافة إلى هذا فإن الدراسات السابقة عن هذا الإنتاج تمثل البعد التاريخى لها. ففى كتاب «فن ثقافة كوكوتين» للأستاذ: «فلاديمير ديمتريسكو»، الصادر عن دار ميرديانا ببوخارست عام ١٩٧٩م، يذكر أن هناك جماعة من العلماء الرومان اكتشفوا تلك الثقافة فى حوالى ٢٩و٣٠ مايو عام ١٨٨٥م، من خلال مجموعة كبيرة من الفخاريات التى تحمل تشكيلات بيئية وزخارف طبيعية وإنسانية وحيوانية تتفق مع الأبعاد الفنية الحديثة الشعبية للزخارف. (انظر أشكال ٩،٨،٧).

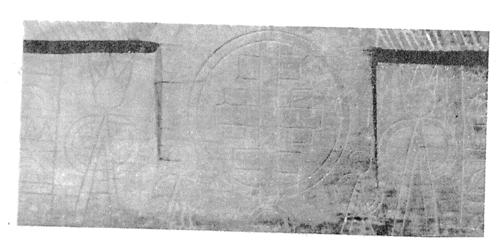
ولقد حرص المدوِّن الرسام على إبراز الملامح الخاصة لكل عينة، كما حرص ، الحرص نفسه، على تصوير الزخارف والنسب نفسها التى تم تنفيذها من قبل الفنان الشعبى. ومن اللافت للنظر أن أغلب هذه الوحدات تكاد تكون مشتركة بين أكثر من اتجاه ومن خامة ومن إنتاج . ففى الأزياء والعمارة وبعض المنتوجات التقليدية تستغل تلك الوحدات بتوظيف يلائم كل خامة. وهنا كان عمل الفنان الحرص، عند التدوين بالرسم، على تلك الحساسية، فعن طريق تلك الحساسية التى تنطبع كحسيات فى حواسنا عند الاستلهام وعند اختيار الخامة التى تناسب كل وحدة وطريقة التعبير عنها. ويؤكد الفنان الرومانى فى عمله على طبيعة الوحدة الزخرفية التى تمثل بالنسبة إلى وجودها المكان والزمان ؛ الممثلين بدورهما للإبداع الشعبى فى المنتج.



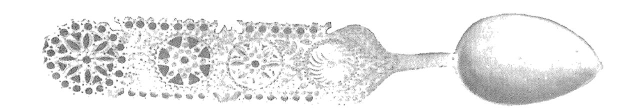
شكل (٧)

شكل (٨)

شكل (٩)



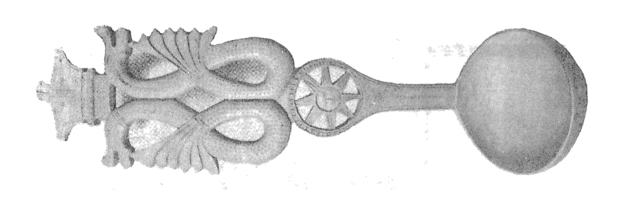
جانب من صندوق لحفظ الملابس والأغطية، تمثل الوحدات فيه نقشًا غائرًا، به بعض الوحدات المشخصة والتى تمثل بعدًا دينيًا بشكل مجرد، و فى الوسط صليب من العصور الوسطى موضوع على هيئة شمعدان.



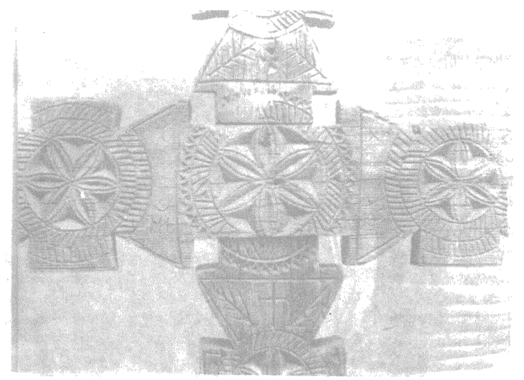
ملعقة تمثل يدها وحدة تشكيلية زخرفية فى منتقاة للشكل الذى يوحى بالنسيج المشغول؛ حيث تمثل الدائرة وحدة أساسية متكررة بمعالجات مختلفة، مع ارضية غنية أيضًا بالوحدات النباتية.



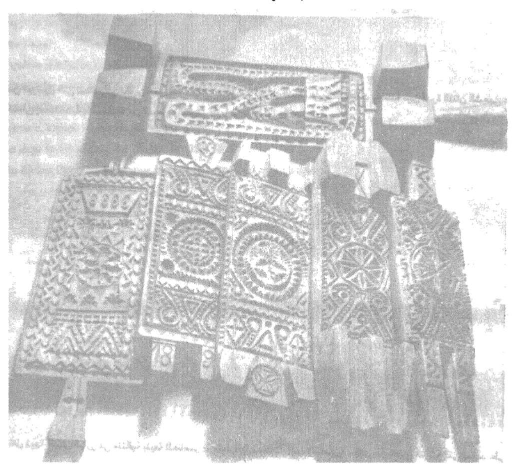
ملعقة شورية يختلط بها الطائر بالوحدات الزخرفية التى تنفذ بقطرية، وهذا الطائر يكثر وجوده فى الجبال.



نوع آخر من الملاعق تستخدم فيه وحدة زخرفية لها طابع الشعار الحربى الرومانى القديم، ووظف بعد ذلك فى الاحتفالات الدينية، وهو يمثل خليطًا من جنية البحر والشكل المحور للثعبان.

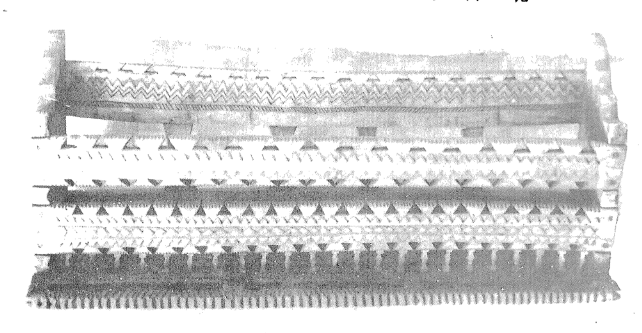


نهاية أحد المغازل وهو على شكل صليب تستخدم فيه الدائرة على أنها وحدة أساسية، بالإضافة إلى تكرار الصليب فى الجهات الأربع، والنقش معتمد على الأسلوب الغائر.



مجموعة من القوالب الخشبية المنقوشة والمزخرفة بعدد كبير من التصميمات المختلفة، وتلعب أيضًا الدائرة مركز التحاور مع باقى العناصر الزخرفية. وهذه «المناقش» تستغل فى عمل الفطائر للمناسبات الخاصة بالاحتفالات الدينية.

جانب من البراميل التى تستغل فى تخزين الحبوب وأحيانًا تستغل فى تخزين النبيذ، عليها تشكيلات مختلفة تبين قدرة الفنان الشعبى على توظيف الخامة لتعطى إحساسًا بأنها مصنوعة من الفخار، والنقوش عليها من نبات ثمار الكريز البرى.



أريكة يستغل فيها النقش البارز فى متتالية بديعة للعناصر الزخرفية وأيضًا تمثل وحدة معمارية ، وهى من الفنون البيئية التى تعتمد على التصور الوظيفى أولاً، ثم العناصر الجمالية التى تمثل رضاءً للفنان الشعبى.

التدوين بالرسم لأشغال الخشب.

تتميز رومانيا بالغابات الكثيرة، والتى تكثر فيها أنواع كثيرة من الأشجار ذات الأنواع المختلفة من الأخشاب بالإضافة إلى أن هناك مجتمعات جبلية تعتمد كثيرًا على هذه النوعية من العمل، وأيضًا على التصنيع المرتبط بالأخشاب. بجانب هذا نجد أن الإنتاج الشعبى، الذى يقوم على التشكيل والحفر على الخشب، من التقاليد الفنية التى تأخذ طابعًا جماليًا مرتبطًا إلى حد كبير بالوظائف المتعددة والاستخدامات الحياتية المختلفة. وترتبط النقوش والزخارف، إلى حد كبير، بالرؤية الخاصة للفنون الأخرى؛ فقد حاول الفنان الشعبى أن يحاكى أشغال الدانتيل والتفريغ فى أعماله المصنوعة من الأخشاب. ومن الأشكال الفنية التى يعطى لها الفنان أهمية أن تبرز مهارته فى صناعة وتجميل المغزل اليدوى. فكل قطعة تمثل فى الحقيقة تحفة تطبيقية على أعلى مستوى من الجمال والتناسق العملى والنظرى فى منظومة إبداعية تختلط بالرمز. ففى الدقة والرقة تشعرك كل وحدة أنها فى غاية الرشاقة، وأنها فى غاية المتانة فى الوقت نفسه، كما أنها تعطيك الإحساس بأنها مفرش من الحرير وشكل من أشكال فنون الدانتلا .

بالإضافة إلى هذا فإن الفنان الشعبى يستغل تلك الخامة البيئية فى عمل أدوات المائدة والطعام، وأيضًا فى الأثاث والآلات الموسيقية، وأشكال المعمار والطواحين والمعاصر، والزمزميات وصناديق العروسة والسحارة، وبراميل النبيذ وحفظ السوائل والبذور وغيرها الكثير. ومايهمنا هنا أن نضيف :أن أشغال الخشب وتجميله بالزخارف كثيرًا ماترتبط بالتصوير الاعتقادى فى الحسد والسحر بالإضافة إلى الجوانب الدينية الأخرى (انظر شكل ١٠).

An Exhibition of Antique oriental Rugs,

- Iosif Ionescu. Muscel: Tratat de Iesatorie - Bucuresti - 1948

- Arta popularã Romaneasc ã - Marina Marinescu

Alexandru Dima

- Arta papulara si relatiile ei, Minerra, 1971

- Gheorghe Bichir, contributie la curoastrea Iesutului in asezarea de la Garran 1958

- paul petrescu, scoarte romanesti Meridiane, 1960.

- Nicolae Iorge Istoria industriilor - Moldova 1784, vil, 1904

Gheorghe focasa, Elemente decorative la Bordeiele din sudul regiunii craiava, 1955.

-Muzeul de etnografie din suceava.

- Artur Gorovel, Mestesugul rapsitului cu burueni, Bucuresti, 1943

- Tudor pamfile, Industria casnica la romani, Bucuresti 1910.



الاحتفال بوفاء النيل..
أقدم عيد فى العالم

مختار السويفى

على مدى التاريخ المصرى كله، كان الاحتفال بوفاء النيل للمصريين ووفاء المصريين للنيل، من اهم الأعياد القومية التى تشمل البلاد والديار كلها.

وفى مصر الفرعونية كانت هذه الاحتفالات من الاهمية والشمول بحيث كان يحضرها الفراعنة بانفسهم، ويشتركون مع المحتفلين الآخرين من اعضاء الأسرة الملكية ورجال ونساء البلاط الملكى ورجال الدين ورجال الحكومة والمثقفين والكتبة والفلاحين والصناع وجميع طبقات وطوائف الشعب الأخرى.

وكان الاحتفال الرسمى فى تلك الأيام، يقام فى منطقة «جبل السلسلة» (بين الاقصر واسوان).. كما كانت تقام احتفالات رسمية وشعبية اخرى فى كافة الأقاليم المصرية.

وبتكرار هذه الاحتفالات سنويًا على مدى آلاف السنين، اصبحت عادةً مصرية لم يكن من السهل التخلى عنها فى اى عصر من العصور التى تالبت وتوالت على تاريخ مصر وشعبها منذ فجر التاريخ وحتى الآن.

وبناءً على تلك الحقيقة الثابتة، يمكن القول بان الاحتفال بوفاء النيل يعتبر من اقدم الأعياد التى ظلت قائمة عبر آلاف السنين، وليس هناك عيد آخر استمر قائمًا مثل هذه المدة الطويلة فى اى مكان فى العالم وبين اى شعب من شعوب الأرض.

خرافة عروس النيل

اصبح الاحتفال بعيد وفاء النيل مثل الأساطير التى تتوارثها الأجيال المتعاقبة جيلاً بعد جيل، مع كل ما تتضمنه الأساطير - فى كثير من الأحيان - من خرافات وأعمال خارقة وقصص وحكايات قد تصعب على التصديق.

ومن أهم الخرافات التى أشيعت عن علاقة المصريين بنهر النيل، القول بأنهم كانوا يلقون إليه كل عام بعروس بكر جميلة، مزدانة بأفخر الحلى والثياب، ويزفونها إليه بإلقائها حية فى اليم، لتبتلعها مياه النهر، وليأخذها النيل بين احضانه.. وكانت هذه المراسم تتم على دقات الطبول وإنشاد الأغانى وكل مظاهر الابتهاج والفرح.

ومن حسن الحظ، فإن من السهل إثبات ما تحتويه هذه الخرافة من أكاذيب قامت على غير أساس، وتدحضها على الفور الثوابت والشواهد المستمدة من التاريخ المعروف.

وردت هذه الخرافة لأول مرة فى كتاب «فتوح مصر والمغرب» من تأليف «أبوالقاسم عبدالرحمن بن عبدالحكم» المتوفى سنة ٨٧١م، والذى يعتبر أقدم كتاب وصل إلينا عن تاريخ مصر الإسلامية. ونقدم فيما يلى النص الحرفى لما ورد فى هذا الكتاب متعلقًا بخرافة «عروس النيل»:

« لما فتح عمرو بن العاص مصر، أتى أهلها إلى عمرو حين دخل شهر بؤونة، فقالوا له: أيها الأمير إن لنيلنا هذا سُنّة لا يجرى إلا بها. فقال لهم: وما ذاك؟.. فقالوا: إنه كلما جاءت الليلة الثانية عشرة من هذا الشهر، عمدنا إلى جارية بكر من أبويها، فأرضينا أبويها، وجعلنا عليها من الحلى والثياب أفضل ما يكون، ثم ألقيناها فى النيل.

فقال لهم عمرو: هذا لا يكون فى الإسلام، وإن الإسلام يهدم ما قبله.. فأقاموا شهور بؤونة وأبيب ومسرى والنيل لا يجرى قليلاً أو كثيرًا، حتى هموا بالجلاء.

فلما رأى عمرو ذلك، كتب إلى عمر بن الخطاب رضى الله عنه بذلك، فكتب إليه عمر: (أن قد أصبت، إن الإسلام يهدم ما كان قبله. وقد بعثت إليك ببطاقة فألقها فى النيل إذا أتاك كتابى). فلما قدم الكتاب على عمرو فتح البطاقة فإذا فيها:

(من عبدالله أمير المؤمنين إلى نيل مصر. أما بعد. فإن كنت تجرى من قِبَلِك فلا تجر، وإن كان الله الواحد القهار هو الذى يجريك، فنسأل الله الواحد القهار أن يجريك).

فألقى عمرو البطاقة فى النيل، وكان أهل مصر قد تهيأوا للجلاء والخروج منها، لأنه لا يقوم بمصلحتهم فيها إلا النيل، فأصبحوا وقد أجراه الله تبارك وتعالى ستة عشر ذراعًا فى ليلة واحدة».

وبالرغم من احترامنا لشخصية ابن عبدالحكم باعتباره مؤرخًا للفتوحات الإسلامية، إلا أننا سنناقش هذا النص ونبحثه فى ضوء الحقائق العلمية والمنطقية والتاريخية المعروفة.

ومن المؤسف أن جميع المؤرخين الذين جاءوا بعد ابن عبدالحكم وتناولوا بعض الموضوعات المتعلقة بالواقعة التى ذكرها ابن عبدالحكم قبلهم، قد ذكروا هذه الخرافة وكرروها على أنها معلومة تاريخية نقلاً عما كتبه ابن عبدالحكم، سواء بإسنادها إليه مباشرة أو بذكرها دون إسناد، كما لو كانت حقيقة واقعة. ومن المؤرخين العرب الذين أرَّخوا لمصر الإسلامية ونقلوا مضمون النص الذى ذكره ابن عبدالحكم: المقريزى، والكندى، وابن تغرى بردى، والقضاعى، وابن دقماق، والسيوطى، وياقوت الحموى، وابن إياس.

وقد ظلت هذه الخرافة تُروى على مدى أكثر من أحد عشر قرنًا من الزمان منذ أن قيلت حتى الآن، لدرجة أن أمير الشعراء أحمد شوقى ذكرها فى قصيدته الشهيرة عن «النيل» كما لو كانت حقيقة مسلمًا بها تحدث عبر آلاف السنين. ونجتزئ فيما يلى الأبيات التى وردت فى تلك القصيدة الشهيرة فى وصف «عروس النيل»:

فى كل عام درة بلا
ثمن إليك وحرة لا تُصدق
حول تسائل فيه كل نجيبة
سبقت إليك متى يحول فتلحق
والمجد عند الغانيات رغيبة
يبغى كما يبغى الجمال ويعشق
إن زوجوك بهن فهى عقيدة
ومن العقائد ما يلب ويحمق

... .

زفت إلى ملك الملوك يحثها
دين ويدفعها هوى وتشوق
ولربما حسدت عليك مكانها
تربٌ تمسح بالعروس وتُحدِق
مجلوة فى الفُلك يحدو فلكها
بالشاطئين مزغرد ومصفق
فى مهرجان هزت الدنيا به
أعطافها واختال فيه المشرق

... ...

ألقت إليك بنفسها ونفيسها
وأتتك شيقة حواها شيق
خلعت عليك حياءها وحياتها
أأعز من هذين شىء ينفق
وإذا تناهى الحب واتفق الفدى
فالروح فى باب الضحية أليق

* * *

الأدلة على كذب الخرافة

وهناك أدلة قاطعة تدحض هذه الخرافة وتثبت كذبها،وتدل على أن حكاية «عروس النيل» هذه لا تستند إلى

اى أساس تاريخى، وأنها مجرد أكذوبة من الأكاذيب التى أطلقها بعض المؤرخين القدماء عن الحضارة المصرية القديمة. ونجمل فيما يلى بعضًا من هذه الأدلة:

● قبل أن يكتب ابن عبدالحكم هذه الحكاية بنحو ١٣٠٠ سنة، قام عديد من المؤرخين الإغريق والرومان بزيارة مصر، وكتبوا عن كل ما شاهدوه بأنفسهم، وكل ما حكى لهم عن تاريخ مصر والمصريين. وكان أشهر هؤلاء المؤرخين القدماء: هيكاتى دى ميلى، وهيرودوت، وسترابون، وديودور الصقلى، وكليمان الإسكندرى، وبلوتارك.

وقد سجل هؤلاء المؤرخون الكثير من أوجه الحياة الاجتماعية والعادات والتقاليد الشائعة بين المصريين والتى كانوا يعتبرونها غريبة عن العادات والتقاليد الأوروبية السائدة فى بلادهم. ومع ذلك فلم يذكر أحد من هؤلاء المؤرخين أن المصريين كانوا يزفون للنيل فى كل عام عروسًا حية. ولو أن ذلك قد حدث ولو مرة واحدة عبر آلاف السنين لكانت فرصة أمام هؤلاء المؤرخين ليكتبوا لقرائهم المزيد من عجائب وغرائب المصريين.

● كتب ابن عبدالحكم هذه الحكاية بعد فتح مصر على يد عمرو بن العاص بنحو ٢٣٠ سنة، أى أنه كان غير معاصر للحكاية على فرض حدوثها، إن كانت قد حدثت بالفعل. وعلى هذا، فإما أن تكون هذه الحكاية قد رويت له بمعرفة أحد المخرِّفين، وإما أن تكون الحكاية برمتها من تأليفه هو، بقصد تنفير المصريين من مظاهر حضارتهم وعقائدهم القديمة، والدعوة إلى الإسلام الذى يهدم ما كان قبله.

● هذا النص الذى كتبه ابن عبدالحكم يكذب نفسه بنفسه.. فكيف تمر ثلاثة شهور هى بؤونة وأبيب ومسرى «والنيل لايجرى قليلاً أو كثيرًا»؟.. إن ذلك لو كان قد حدث لكانت هناك كارثة تزول بها الحياة تمامًا عن أرض مصر، ولايبقى بعدها إنسان أو حيوان أو نبات.. ولحسن الحظ فإن مثل هذه الكوارث لم تحدث إطلاقًا فى التاريخ الجيولوجى لمجرى النيل منذ أن وجد حتى الآن.. ثم كيف يرتفع النيل ١٦ ذراعًا فى ليلة واحدة؟.. إن هذا يتنافى مع أبسط مبادئ الهيدرولوجيا وعلم القوى المائية.

● تم الفتح العربى لمصر سنة ٦٤١م.. وكان المصريون آنذاك قد اعتنقوا المسيحية، وهى دين سماوى ولايمكن أن يقبل أو يقر حكاية إلقاء عروس بكر حية لتموت غريقة فى النيل.. فالأديان السماوية الثلاثة لا تقر ولا تعرف تقديم ضحية بشرية كقربان إلى الله.

● لم يعرف عن المصريين القدماء فى تاريخهم المعروف والمدون، أنهم كانوا يقدمون ضحية بشرية لأى إله أو معبود مهما علا شأنه. وهناك عشرات اللوحات والبرديات التى كانت تصف أحوال النيل، سواء عند حدوث الفيضان المعتدل الذى يجلب معه الخير، أو عند حدوث الفيضان العالى الذى يغرق الأرض وما عليها ويبعث الرعب فى النفوس، أو عند حدوث الفيضان المنخفض الذى يؤدى إلى كوارث ومجاعات.

وهناك أيضًا عشرات ومئات المدونات التى ذكرت القياسات التى سجلتها «المقاييس النيلية» ارتفاعًا أو انخفاضًا، سواء فى مواسم الفيضان أو فى خلال بقية أيام السنة، بالإضافة إلى كثير من الأوصاف التفصيلية للاحتفالات النيلية التى كان يحضرها الفراعنة، ولم يرد فى أى من هذه الآثار جميعًا أى ذكر لعروس عذراء تقدم إلى النهر قربانًا.

● عثر حتى الآن على ثلاث لوحات تصف كل منها بالتفصيل جميع المراسم التى كانت تؤدى والأشعار والأغانى التى كانت تلقى فى الاحتفالات النيلية التى كانت تقام لدعوة النهر إلى الفيضان والإتيان بالخير، وكانت فى الغالب تأخذ طابعًا دينيًا وشعبيًا، وأولى هذه اللوحات كانت لرمسيس الثانى، وثانيتها كانت للملك مرنبتاح، والثالثة كانت لرمسيس الثالث، وكل هؤلاء الملوك يعتبرون من الملوك العظام [من الأسرتين التاسعة عشرة والعشرين] الذين حكموا إمبراطورية مصرية قوية تمتد فى آسيا حتى بلاد ما بين النهرين وحدود تركيا، وتمتد جنوبًا وغربًا فى أراضى أفريقيا.

ومن هذه اللوحات يتضح لنا أن الملك كان يحضر بنفسه الاحتفال الرئيسى الذى كان يبدأ عادة بذبح عجل أبيض وأوز وبط ودجاج كقربان .. ثم تلقى فى النيل «رسالة» مكتوبة على صفحة من أوراق البردى ، تتضمن بعض الصلوات والمدائح فى النيل ، اعترافًا بفضله وابتهالاً له لمواصلة الفيضان فى كل عام بما فيه خير البلاد .. فلو كان المصريون يقدمون للنيل عروسًا عذراء حية، فهل كان من الممكن عدم ذكر ذلك وإغفاله فى تلك اللوحات التى تركها هؤلاء الملوك العظام..؟!.

● عثر على العديد من الابتهالات والدعوات المكتوبة التى كانت ترفع للنيل أو تلقى فيه، خصوصًا حين يأتى الفيضان منخفضًا ومهددًا بالمجاعة، ولم يذكر فى أى من هذه الابتهالات أو الصلوات أن عروسًا قد ألقيت فى النيل على أنها سبيل إلى التوسل به.

● إن النيل نفسه كان محل تقديس لدى قدماء المصريين، ومنحوه صفة الألوهية وسموه «حعبى».. ويتخذ الإله حعبى صورة رجل ذى جسم ممتلئ، وتظهر فى ملامحه سمات من النبل والغنى. ولكن الغريب أن له بطنًا كبيرة كبطون الحبالى، وثديان كبيران كأنهما ثديا امرأة تنبثق المياه من حلمتيهما مثل اللبن الذى تغذى به الأم أبناءها.

ومعنى هذا أن المصريين القدماء قد نزهوا الإله «حعبى» الذى يمثل النيل فى عقيدتهم عن أن يكون ذكرًا أو يكون انثى.. وجعلوه يجمع الصفتين باعتباره رمزًا للخصوبة والقوة التى تمنح الحياة وتهب الماء والغذاء، كما تفعل الأم الرؤوم نحو أبنائها الصغار.. فلو كان «حعبى» بهذا الشكل الذى يجمع بين الذكر والأنثى، فكيف يستقيم مجرد التخيل بأن المصريين كانوا يزفون إليه عروسًا عذراء ليأخذها بين أحضانه مرة كل عام..؟!.

حقيقة عروس النيل

ومما لاشك فيه أن تعبير «عروس النيل» تعبير قديم.. وقد استعمل عبر آلاف طويلة من السنين، ولكن لم يكن يقصد به أن عروسًا عذراء حية تزف إلى النيل بأن تلقى فى أحضانه كل عام، وإنما كان يقصد بهذا التعبير معنى آخر من المعانى المجازية، وهو أن عروس النيل هى مصر نفسها... هى الأرض المصرية فى وادى النيل.

وربما كان هذا التعبير المجازى هو الذى أدى إلى توهم واختلاق أكذوبة العروس الحية التى تزف إلى النيل.. وهكذا تحول التعبير المجازى «عروس النيل» إلى اسم واقعى يطلق على عروس بكر؛ قيل إنها كانت تقدم هدية ليتزوجها النيل فى كل فيضان.

وفى إحدى «الحواديت» الشعبية المصرية القديمة تشبيه غريب عن أرض مصر أيام التحاريق وقبل أن يأتى الفيضان.. فهى أرض جافة شققتها حرارة الصيف ولهيب الشمس، فتصبح ممتلئة بآلاف وملايين الشقوق التى تبدو كالأرحام.. ثم يأتى النيل كذكر هائل يتخلل تلك الشقوق ويلقح الأرض ويخصبها. وهكذا تصبح الأرض المصرية الطيبة صالحة «للحمل» عند بذر البذور، و«للولادة» فى أيام الحصاد». فعروس النيل إذن هى «مصر» أو «أرض مصر» التى يدخل عليها النيل فى موسم الفيضان كما يدخل الرجل على عروسه ليلة الزفاف.

عيد وفاء النيل عبر العصور

وهكذا ظل الاحتفال بوفاء النيل واحدًا من أهم التقاليد والعادات الشعبية المصرية التى حرص المصريون على ممارستها منذ العصور الفرعونية، ومرورًا بالعصور اليونانية فالرومانية، فالقبطية، فالإسلامية.. بل أصبح وفاء النيل وفيضانه مؤشرًا اقتصاديًا لحالة البلاد، وحق الحاكم فى جباية الضرائب وخراج الأرض، فقد كانت هذه الضرائب لاتستحق إلا إذا ارتفع فيضان النيل إلى ١٦ ذراعًا؛ لذلك فقد حرص المصريون على إقامة المقاييس النيلية التى تبين لهم مستوى الفيضان فى كل موسم.

ومن العادات الشعبية التى كانت مرتبطة بعملية مراقبة مقاييس النيل، تخصيص أحد المنادين للإعلان عن ارتفاع الفيضان فى كل يوم اعتبارًا من ١٧ بؤونة من كل عام.. وكان هؤلاء المنادون يجوبون القرى وأحياء المدن فى الديار المصرية كافة، ومعهم طبولهم، ليعلنوا للناس آخر أخبار المقاييس النيلية وليبشروهم بأن النيل سيوفى أذرعه بإذن الله.. وكان من المعتاد أن يتجمع الأطفال خلف هؤلاء المنادين ويشترك الجميع فى إنشاد أغنية شعبية تقليدية تقول كلماتها: «البحر زاد.. عوفى الليه [بمعنى أوفى الله]..».

وعندما يوفى النيل أذرعه ويتجاوزها، تعم الفرحة فى ربوع البلاد، ويتحدد يوم الاحتفال رسميًا وشعبيًا خلال شهر أغسطس، حيث تجرى المراسم والطقوس والعمليات التى يتألف منها هذا الاحتفال، من كتابة الحجة الشرعية إلى عملية كسر سد الخليج التى كانت تسمى «جبر البحر» إلى الرحلة الاحتفالية للمركب «العقبة» التى كانت تبدأ من منطقة روض الفرج وتنتهى عند قرية باسوس ثم تعود إلى روض الفرج مرة أخرى.. كل ذلك كان يتم وسط مظاهر فرحة شعبية عارمة تتخللها الموسيقى والأغانى والأناشيد وكافة ما ينم عن الابتهاج والانطلاق.

وكتب المؤرخون أوصافًا مستفيضة عن مظاهر هذا الاحتفال الذى كان يجرى فى كل عام.. ومن أطرف ما قيل فى هذا الخصوص أن الحكام الغزاة الذين حكموا مصر منذ الغزو العثمانى سنة ١٥١٧م كانوا يحرصون على إقامة هذا الاحتفال فى موعده كل عام، وكانوا يشاركون أهل البلد فى أفراحهم ومباهجهم بهذه المناسبة السعيدة، بل تحول الأمر فى النهاية إلى أن هؤلاء الحكام قد اغتصبوا هذا الاحتفال من الشعب المصرى، فصاروا يحتفلون بوفاء النيل بطريقتهم الخاصة، بل كانوا فى بعض الأحيان يمنعون المصريين من

الاشتراك معهم فى الاحتفال بهذا العيد!.. ويقول «الجبرتى» فى ذلك: «كان الموسم خاص بهم دون أولاد البلد»...!.

ويصف لنا «الجبرتى» أحد الاحتفالات بوفاء النيل أيام الحملة الفرنسية على مصر حيث اشترك نابليون بونابرت فى هذا الاحتفال الذى اقيم فى ١٧ اغسطس سنة ١٧٩٨م فيقول: «أوفى النيل اذرعه، وأمر صارى عسكر بالاستعداد وتزيين المركب «العقبة» وعدة مراكب أخرى وغلايين.. ونادوا على الناس بالخروج إلى النزهة فى النيل والمقياس والروضة.. وخرج صارى عسكر بموكبه وزينته فى صحبة عساكره، ومعه طبوله وزموره إلى قصر قنطرة السد. وكسروا الجسر وعملوا شنك مدافع. أما أهل البلد فلم يخرج منهم أحد فى تلك الليلة للتنزه فى المراكب على العادة، سوى بعض الشوام والأروام والإفرنج البلديين ونسائهم. وقليل من «الناس البطالين» حضروا فى الصبح».

أما الاحتفال بوفاء النيل فى العام التالى «١٧٩٩م» فقد تحول على أيدى جنود الحملة الفرنسية إلى ما يشبه الاحتفال بأعياد «باخوس» أيام الإغريق، حيث، تصنع «الخمر والنساء» كل ما يخطر وما لا يخطر على البال.. ويقول «الجبرتى» فى وصف هذا الاحتفال:

«... وتاهبوا للخلاعة والقصف والتفرج واللهو والطرب، وذهبوا تلك الليلة إلى بولاق ومصر العتيقة والروضة. وأكثروا المراكب ونزلوا فيها.. وصحبتهم نساؤهم وشرابهم.. وتجاهروا بكل قبيح من الضحك والسخرية والكفريات ومحاكاة المسلمين من أهل البلد.. وبعضهم تزيا بزى أمراء المماليك ولبس سلاحًا وتشبه بهم وحاكى الفاظهم على سبيل الاستهزاء والسخرية.. وأجرى الفرنساوية المراكب المزينة وعليها البيارق وفيها أنواع الطبول والمزامير.. ووقع فى تلك الليلة بالبحر وسواحله من الفواحش والتجاهر بالمعاصى والفسوق ما لا يكيف ولا يوصف.. وسلك بعض غوغاء العامة وأسافل العالم ورعاعهم مسالك الخلاعة والرذالة والرقاعة بدون أن ينكر أحد من الحكام عليهم ذلك.. بل كان كل إنسان يفعل ما تشتهيه نفسه وما يخطر بباله.. وإذا كان رب البيت بالدف ضاربًا، فشيمة أهل البيت كلهم الرقص.. واكثر الفرنسيون فى تلك الليلة وصباحها من رمى المدافع والصواريخ والمراكب والسواحل.. وباتوا يضربون أنواع الطبول والمزامير».

وبعد خروج الفرنسيين من مصر، انطلق أبناء البلد يحاكون ما يصنعه الفرنسيون اثناء الاحتفال بوفاء النيل من مساخر.. ويؤرخ لنا «الجبرتى» احتفالات وفاء النيل لعدة سنوات تالية وحتى سنة ١٨٢٠م، وصف فيها أحوال الناس حين كان الفيضان يأتى منخفضًا: «فترتج الأحوال، وتنقطع آمال الناس ويشتد كربهم، وترتفع أسعار الغلال وتختفى من الأسواق، ولايبقى للناس شغل ولا حكاية ولا سمر بالليل والنهار إلا مذاكرة القمح والفول والأكل.. وحين كانت تشتد المجاعة تشح النفوس ويكثر الصياح والعويل ليلاً ونهارًا.. ولا تكاد تقع الأرجل إلا على خلائق مطروحين بالأزقة».

أما حين كان النيل يزيد زيادة مفرطة فى أحد المواسم، فقد ترك لنا «الجبرتى» وصفًا للمآسى والنكبات التى كانت تصاحب تلك الفيضانات العالية يقول فيه:

«زاد النيل زيادة لم نسمع ولم نر مثلها، حتى أغرق الزروع الصيفية مثل الذرة والنيلة والسمسم والقصب والأرز وأكثر الجنائن، بحيث صار البحر وسواحله لجة ماء، وانهدم بسببه قرى كثيرة، وغرق الكثير من الناس والحيوان، حتى كان الماء ينبع بين الناس من وسط الدور، واختلط بحر الجيزة ببحر مصر العتيقة، حتى كانت المراكب تمشى فوق جزيرة الروضة، وكثر عويل الفلاحين وصراخهم على ما غرق لهم من المزارع، وخصوصًا الذرة الذى هو معظم قوتهم، وكثير من أهل البلاد ندبوا بالدفوف».

أما حين كان يأتى الفيضان معتدلاً مبشرًا بالخيرات، فهنا كان الناس يطلقون عنان مباهجهم بعد أن تعلموا من الفرنسيين الشيء الكثير.. «فيتجاهرون بالمعاصى والراح والوجوه الملاح، وتتبرج النساء ومخاليع اولاد البلد.. ويخرجون عن الحد فى تلك الأيام، فلا يجرؤ أصحاب الشرطة على التعرض للناس وأفاعيلهم.. فكانت مصر فى تلك الأيام مراتع غزلان، ومواطن حور وولدان، فكانما أهلها خلصوا من الحساب، ورفع عنهم التكليف والخطاب».

احتفالية مولد الرفاعى

إبراهيم حلمى

إمام الطريقة الرفاعية (احمد الرفاعى) له نظرة خاصة، فلسفية صوفية، فى الناس.. فهو يراهم أشباحًا.. كل الناس بلا استثناء.. غنيهم وفقيرهم.. كبيرهم وصغيرهم.. سعيدهم وشقيهم.. مهما اختلفت الوانهم واجناسهم.. فهم جميعًا مكبلُون باصفاد واغلال المادة.. بعيدون عن انطلاقات الروح فى ملكوت خالقها.. كانهم مغيَّمون فى غمام عن صفاء عالم الأرواح.. فاصبحوا كالصور الباهتة المهتزة لتهويمات الأشباح..!

ولقد فرَّ إمام الطريقة الرفاعية من عالم الأشباح عندما حجَّ إلى بيت الله الحرام، ولكنه وجد دولة الأشباح تتبعه وهو فى خلوته فى حضرة النبى ـ صلى الله عليه وسلم ـ فطفق يبثه الأشواق من روحه التى ارسلها من قبل، تقبل الأرض والأعتاب النورانية، وراح يقول

فى حالة البعد روحى كنت ارسلها

تقبلُ الارض عنى وهى نائبتى

وهذه دولة الأشباح قد حضرت

فامدد يديك لكى تحظى بها شفتى

ولم تترك «دولة الأشباح» إمام الطريقة الرفاعية وحيدًا، فالتصقت به التصاقًا شديدًا.. وظلت عرى هذا الالتصاق مستحكمة لا تنفك ولاتهترئ منذ سطوع نجم إمام الطريقة الرفاعية فى سماء التصوف العربى، وحتى آخر محفل أقامه له، فى القاهرة عام ١٩٩٣، أتباعه ومريدوه من دولة الأشباح..!

وخلال فترات العهود السابقة، ومنذ أن بزغ نجم (الرفاعى) إلى الوجود فى القرن السادس الهجرى ـ الثانى عشر الميلادى ـ ظل العطاء الفولكلورى يتزايد، ويتعاظم، ويفرض حول شخصية (الرفاعى) سياجًا مكتوبًا عليه. «ممنوع الاقتراب أو التصوير لغير الأتباع»!!!

فمن هو ذلك الرفاعى المدفون فى العراق ويحتفل أتباعه بمولده فى القاهرة؟!

وما نسبه الذى يكاد يحفظه معظم أتباعه عن ظهر قلب؟

ما نسب الرفاعى؟

إن لإمام الطريقة الرفاعية (أحمد الرفاعى) سلسلة نسب طويلة مذكورة فى كتب المناقب، ويحفظها مريدوه عن ظهر قلب وهذه السلسلة نذكرها هنا على نحو منفصل مرقوم حتى نستطيع أن نقف عند أحد هذه الأسماء بالتعليق أو بالإشارة، وهى تتكون من الآتى حسب ترتيب الورود فى أسماء آبائه وأجداده(1):

١ ـ أحمد

٢ ـ على أبو الحسن، ونزل بغداد عام ٥١٩ هجرية.

٣ ـ يحيى، وقد نزل البصرة عام ٤٥٠ هجرية، وتوفى عام ٤٦٠ هجرية.

٤ ـ ثابت، توفى بأشبيلية عام ٤٢٧هجرية.

٥ ـ حازم ابو على، توفى بأشبيلية عام ٣٨٥ هجرية.

٦ ـ أحمد ابو على المرتضى، توفى عام ٣٧٠ هجرية.

٧ ـ على الأشبيلى، توفى عام ٣٥٣ هجرية.

٨ ـ رفاعة الحسن المكى، هاجر من مكة إلى أشبيلية عام ٣١٧ هجرية، وتوفى بها عام ٣٣١ هجرية.

٩ ـ مهدى المكى، توفى بمكة عام ٢٩١ هجرية.

١٠ ـ محمد أبو القاسم المكى، توفى بمكة عام ٢٦٥ هجرية.

١١ ـ الحسن القاسم أبو موسى، توفى عام ٢٢٦ هجرية بمكة.

١٢ ـ أبو عبدالله الحسين الرضى القطيعى، توفى ببغداد عام ٢١٩ هجرية.

١٣ ـ أحمد الصالح، توفى عام ٢١٦ هجرية ببغداد، ولكنه دفن فى مكة.

١٤ ـ موسى، توفى ببغداد عام ٢١٠ هجرية، ولكنه دفن فى مكة.

١٥ ـ إبراهيم المرتضى، توفى عام ٢٠٧ هجرية أو ٢٠٩ هجرية ببغداد.

١٦ ـ موسى الكاظم، توفى عام ١٨٣ هجرية ببغداد.

١٧ ـ جعفر الصادق، توفى عام ١٤٨ هجرية بالمدنية المنوّرة.

١٨ ـ محمد الباقر، توفى عام ١١٤ هجرية بالمدينة المنورة.

١٩ ـ زين العابدين على أبو محمد السجاد، توفى عام ٩٥ هجرية بالمدينة المنورة.

٢٠ ـ الحسين بن على بن أبى طالب، توفى شهيداً عام ٦١ هجرية بكربلاء بالعراق.

هذه السلسلة الطويلة من الأنساب يحرص مريدو الطريقة الرفاعية على حفظها بكُنْيَاتِها التى ترتبط بأماكن معينة، مثل كلمة «المكى» أو «الأشبيلى» أو غير ذلك، لبيان مقدار الشرف لمن ينسب اسمه إلى «مكة المكرّمة» أو إلى «اشبيلية» لبيان مكان الهجرة بعد اضطهاد لحق بهؤلاء الأجداد وأذى ألمّ بهم ففروا منه فراراً.

إن لقب (الرفاعى) جاء من الجد السادس للإمام (احمد الرفاعى) وهو الذى يحمل رقم (٨) فى سلسلة النسب المذكورة، وهذا الجد كان قد هاجر من مكة لما كثر الجور على الشرفاء، ونزل بالمغرب، وأقام مع قبيلة من العرب فى المغرب إلى زمن السيد (يحيى) جد (الرفاعى) الأول.

وبتمحيص النظر فى عام هجرة هذا الجد السادس (رفاعة) نجده عام ٣١٧ هجرية، وهو العام الذى شن فيه القرامطة هجماتهم البربرية على مكة المكرمة، وانتهاكهم حرمة بيت الله الحرام، وسرقتهم للحجر الأسود ونقله إلى مدينة (هجر) فى (البحرين) نحو عشرين عاماً...!

من هنا جاءت الهجرة والانتقال والترحال بعيداً عن مواطن الاضطراب والقلاقل والنزاعات. ويلاحظ على هذه السلسلة من الأنساب حرص أتباع الطريقة الرفاعية على ذكرها والوقوف بها عند الإمام (الحسين) والإمام (الحسن) حفيدى رسول الله (ﷺ) فيقال إن (الرفاعى) جده لأبيه هو (الحسين)، وجده لأمه هو (الحسن)، الأمر الذى يضع (الرفاعى) ـ دون سائر الأولياء ـ فى مرتبة افضل يمتاز بها عنهم جميعاً، وهو مالم يحدث لغيره من الأولياء المشهورين: كالبدوى، والدسوقى، وغيرهم، لذا كان لقب (الرفاعى) هو (أبو العلمين) كناية عن انتسابه لجديه (الحسين) و(الحسن)، رضى الله عنهما، وحظوته بنيل هذا الشرف الرفيع الفريد.

ميلاد الرفاعى

لم يختلف أحد ممن كتب عن (الرفاعى) فى تاريخ ميلاده. فالكل أجمع على أن هذا الميلاد كان فى عام ٥١٢

هجرية، أيام خلافة (المستظهر بالله) من العصر العباسي الثاني.

ولم يأت هذا الميلاد ميلادًا عاديًا، بل سبقته بشارة ـ كما قيل ـ من رسول الله (ﷺ) في إحدى رؤى منام خال (الرفاعي)، وخال (الرفاعي) هذا يدعى (منصور البطائحي الرباني)، حيث قال إنه رأى رسول الله (ﷺ) في المنام وهو يقول له: يا منصور أبشِّرك أن الله ـ تعالى ـ يعطي أختك بعد أربعين يومًا ولدًا يكون اسمه الرفاعي، ومثلما أنا رأس الأنبياء كذلك هو رأس الأولياء، وحين يكبر فخذه واذهب به إلى الشيخ القارئ (الواسطي) واعطه الولد كي يربيه، لأن ذلك الرجل عزيز عند الله ولاتغفل عنه، فقلت: الأمر أمركم يا رسول الله عليك الصلاة والسلام[٢].

هذه البشارة ـ كما ترويها هذه الحكاية ـ تجعل من (الرفاعي) قبل مولده مخلوقا غير عادي، وفضلاً عن أنه ولد يتيمًا، فإن هذا يجعل من (الرفاعي) شبيها بالعديد من أبطال القصص والحكايات الشعبية، فغالبًا ما يسبق ميلادهم بشارات، وغالبًا ما يولدون أيتامًا أو بعيدين عن الأم أو الأب، وكأنما يريد الوجدان الشعبي ألا يقبل بطله مضطلعًا بأعباء البطولة والمسؤلية إلا بعد انصهاره في بوتقة من الصعاب والوعورة يلقاها منذ النشقة الأولى له من هواء الدنيا..!

ولقد شاع بين أتباع الطريقة الرفاعية نوع من الحكايات من مثل هذا النوع الذي يضع بطله في صف فريد عن بقية خلق الله من البشر.

من هذا النوع ما يروونه من أن خال (الرفاعي) هذا كان إذا جلس أمام دار أخته [أم الرفاعي]، وخرجت أو دخلت عابرة أمامه يقوم لها على الفور، فلما سأله أصحابه لماذا يفعل ذلك فكان يجيب عليهم قائلاً: «إنني بُشِّرتُ من سيدنا رسول الله (ﷺ) بمن هو في بطنها، فأنا أقف تعظيمًا واحترامًا لله ـ سبحانه وتعالى ـ ثم لمن هو في بطنها[٣]..!

وعندما وُلِدَ (الرفاعي) يذكر بعض أتباعه ومريديه أنه كان يذكر الله وهو طفل صغير، كما أنه لم يرضع من صدر أمه إلا بعد أن توضأت وأدت فرض الله[٤].

وهنا نلمح ظلاً للمعتقد الشعبي عن، مفهوم الطهارة والنجاسة، إذ إن لبن الأم التي ولدت لتوها يعد نجسًا إذا لم تقم فورًا بالطهارة، وعلى الرغم من صعوبة تحقيق ذلك بالنسبة إلى النساء فور قيامهن بعملية الولادة إلا أن الخيال الشعبي يجعل، هنا، إمكان تحقيق مسألة الطهارة بالنسبة إلى الأم سهلاً وميسورًا حتى يتمكن (الرفاعي) الطفل الوليد لتوه من أن يرضع لبن أم طاهرة متوضئة، وصلّت ثم أرضعت، كأنما هي شروط مسبقة وضعها الوليد قبل أن يلقم صدر الأم..!

طفولة الرفاعي وتنشئته

إن الظواهر غير العادية في حياة أبطال الحكايات والسير الشعبية لاتلمع ثم تنطفئ فجأة كأنما هي شهب أو نيازك في فضاء متسع، وإنما هي في غالب أحوالها تتكرر بامتداد حياة هؤلاء الأبطال، بل تظل ملازمة لهم كلما اشتدت بهم الشدائد، أو ضاقت بهم السبل، أو عندما يقفون، عند منعرج أو منعطف في خط مسير حياتهم.

وعلى هذه الوتيرة كانت طفولة (الرفاعي) ونشأته كما تقول عنه الحكايات والروايات التي قيلت على لسان الأتباع والمريدين.

يُحكى عن (الرفاعي) الطفل والصبي أنه كان شغوفًا بطلب العلم. كان ذلك منذ كان في السابعة من عمره، وقبل السابعة قيل إنه حفظ القرآن الكريم كله.

تتلمذ (الرفاعي) على يد ثلاثة من كبار رجال الصوفية في العراق، أولهم: خاله (منصور البطائحي الرباني)، وثانيهم: (علي الواسطي)، وثالثهم: (عبدالملك الخرنوبي)، وعلى يد أستاذه الثاني (علي الواسطي) تم إشهار الطريقة الرفاعية في مصر عندما هاجر إلى الإسكندرية وبشَّر بها هناك.

لم يذكر أحد ماذا أخذ (الرفاعي) عن هؤلاء الشيوخ الذين صهروه في بواتقهم الصوفية، ولا ما بثوه من أفكار، وإن كان (الشعراني) قد ذكر حكاية على لسان (الرفاعي) نفسه يقول فيها عن هذه المرحلة المهمة من تكوينه الفكري: «لما مررت وأنا صغير على الشيخ العارف بالله تعالى (عبدالملك الخرنوبي) أوصاني، وقال لي: يا أحمد احفظ ما أقول لك، فقلت: نعم، فقال ـ رضي الله عنه ـ: ملتفت لا يصل ومتسلل لا يفلح ومَنْ لم يعرف من نفسه النقصان فكل أوقاته نقصان، فخرجت من عنده، وجعلت أكررها سنة، ثم رجعت إليه، فقلت له: أوصني، فقال: ما أقبح الجهل بالأولياء، والعلة بالأطباء، والجفاء بالأشياء، وظللت أرددها سنة، فانتفعت بموعظته[٥]؟؟

هذه الحكاية التي رواها (الشعراني) على لسان (الرفاعي) تظهر أمر تدريبه كيف كان. فالعبارة في نصفها الأول رغم إيجازها أخذ يرددها (الرفاعي) ـ كما تحكي الحكاية ـ مدة عام كامل، فهل كل هذه المدة الكبيرة والطويلة

كانت من أجل الحفظ والتثبيت فى الذهن أم من أجل الوعى بها والاستيعاب؟!

هذا فضلاً عن العام التالى للعبارة الأخرى، وهذا الأمر يجعلنا نتساءل، هل المقصود من ذلك بيان عمق وغموض أفكار الرفاعية بحيث تحتاج عباراتها إلى أعوام وأعوام للفهم والاستيعاب وحل ما يلغز على الفهم منها؟!.

ربما، فأفكار المتصوفة غالبًا ما يكتنفها الغموض بما يكابده الذهن منها، وربما كان هذا الأمر درسًا (للرفاعى) فى بداية مشواره الطويل مع التصوف والمعاناة والصبر..! وإذا كانت الحكايات تروى أن ميلاد (الرفاعى) جاء وفق نبوءة؛ فإن النبوءة تتكرر كذلك فى حال صباه الغض ويلمع بريقها من جديد فى الأفق.

قال الشيخ (تقى الدين الواسطى) فى كتابه «ترياق المحبين» عن تلك النبوءة: «إنه كان مرة واقفًا بين الصبيان فى حال صغره، فمرَّ به جماعة من الفقراء العارفين، فلما رأوه واقفًا وجعلوا ينظرون إليه ساعة، ثم قال أحدهم: لا إله إلا الله محمد رسول الله ظهرت هذه الشجرة المباركة، فقال الثانى: عن قليل تُفرِّع، فقال الثالث: عن قليل يشمل ظلها ويعم نفعها، فقال الرابع: عن قليل يكثر ثمرها ويشرق قمرها، فقال الخامس: عن قليل يرى الناس منها العجب ويكثر نحوها الطلب، فقال السادس: عن قليل يعلو شأنها ويظهر برهانها، فقال السابع: كم يغلق لها باب وكم يظهر لها أصحاب والسيد(أحمد) ـ رضى الله تعالى عنه ـ يسمع كلامهم ولا يدرى إلى مَنْ يشيرون، ثم انصرفوا وهم متحيرون»[٦].

فى هذه الحكاية نلمح تأكيدًا على مدى نفع الطريقة الرفاعية للبشر أكثر من تأكيدها على أهمية إمامها (الرفاعى)، فكما تروى عباراتها إن (الرفاعى) ما هو إلا شجرة، ولم يقف عندها راويها طويلاً سوى بعبارة تسبغ البركة عليها، تفوه بها واحد من ضمن سبعة أفراد، أما الباقون فطفقوا يعدون محاسن الفروع التى سوف تفيد الناس بالظل الظليل والنفع العميم والثمر الكثير والقمر المنير وأعاجيبها العجيبة المطلوبة وشأنها العالى وبرهانها الظاهر وأصحابها العديدين فى كل مكان..!! ولم تكن هذه الواقعة هى النبوءة الوحيدة التى تتكلم عن مستقبل (الرفاعى) وأيامه القادمة، بل سبقتها نبوءتان، فضلاً عن تلك الرؤية التى رآها خال (الرفاعى) وبشَّر بها الرسول المصطفى (ﷺ) بميلاد إمام الطريقة الرفاعية.

هذا التكرار فى النبوءات يعطى انطباعًا عن مدى حرص رواتها على تأكيد أهمية صاحب وإمام الطريقة الرفاعية، وإبراز مقدار ما يتحلى به من بركات أو كرامات.

وإذا عرفنا أن (منصور البطائحى الربانى) خال (الرفاعى) هو أستاذه وكانت تنسب له كرامات كذلك، وأن له ابنًا متصوفًا أيضًا ويدعى (أحمدًا)، فإن حب الأثرة يجعله يتطلَّع هو أو ابنه إلى قيادة زمام الأتباع المنتظرين لمن يقودهم، لكن هذا التطلع إلى نيل هذا الشرف يتلاشى حينما تأتى النبوءة من هذا الخال، وهو الذى تنبأ من قبل بميلاد (الرفاعى)، وفق ما ترويه حكاية رؤيته للرسول (ﷺ) وإخباره بالوافد المبارك الجديد الذى يرقد جنينا فى بطن أمه.

تقول وقائع تلك النبوءة للخال (منصور البطائحى الربانى) الذى غار من ذلك المستقبل المشرق الذى تعداه وتخطاه كما تعدى وتخطى ابنه إلى ابن أخته (الرفاعى) دون غيره: «إن الشيخ (منصور البطائحى الربانى) ـ رضى الله عنه ـ لما أخذته الغيرة حالة اطلاعه على مقام سيدنا السيد (أحمد) الكبير ـ رضى الله عنه ـ نودى من العلا: أى منصور تأدب، هذا السيد (أحمد) حبيبنا، نظهره على غوامض غيوبنا، أى منصور هذا السيد (أحمد) نائب الدولة المحمدية وعروس المملكة المصطفوية، وهو شيخ جميع الأمة الأحمدية وشيخك فقل: نعم، قلت: نعم، فقال: نحن نتصرف بملكنا كما نشاء، فقلت: نعم.. نعم، ثم إنى حملت الغاشية بين يديه، وأخذت العهد على يديه، فأنا شيخه بالخرقة وهو شيخى بالخلق والخلقة، وكان جالسًا ذات يوم والفقراء حوله وهو يحدثهم ويرغبهم بمواهب الله، وإذا به قد نهض قائمًا على قدميه، وصاح بأعلى صوته وأشار بيده إلى جهة الأرض، ووقع مغشيًا عليه، فبقى ما شاء الله، فلما أفاق لزمه الفقراء وأقسموا عليه بالعزيز ـ سبحانه وتعالى ـ وسألوه أن يخبرهم ما سبب صراخه وقيامه ونداه، فقال لهم: سألتمونى عن أمر عظيم. اعلمو أن الله ـ تبارك وتعالى ـ قد ألحق بالشيخ الكبير السيد (أحمد) ابن ابن خالى مشارق الأرض ومغاربها من أربع جهاتها وأن الأمر يصير إليه وحكم الخلق كلهم بيديه ويكون هو الشيخ المعوَّل عليه»[٧].

هذه الحكاية تعطى البيعة لإمام الطريقة الرفاعية من خاله فى الظاهر. أما فى الباطن فهى تظهر أمرين:

أولهما: إن خال الرفاعى (منصورًا) له منزلة كبيرة عند الله، فالله يكلمه ـ على الرغم من أن الحكاية لاتشير إلى أن

ذلك التحاور قد تمّ عن طريق وحى - ومع ذلك فإن المشيئة الإلهية تتخطاه إلى غيره، وتختار (الرفاعى) ولاتختاره.

ثانيهما: وهو إظهار مدى ما يتحكم فيه (الرفاعى) من جميع أقطار الأرض، مشرقها ومغربها على حد سواء.

وعلى الرغم من أن اختيار (الرفاعى) قد تمّ - وفق ما ترويه كتب المناقب - بمعيار اختيار ربانى لكى يقود زمام الأتباع من دولة الأشباح، فإن هذه الكتب أيضًا تضع أمامنا اختبارًا إنسانيًا للرفاعى لإبراز مدى أحقيته فى الفوز بشرف القيادة والرئاسة!!

تحكى إحدى حكايات كتب المناقب أن (منصور البطائحى الربانى) - خال (الرفاعى) - أراد أن يجعل من (الرفاعى) خليفة له ورئيسًا لطريقته الصوفية، غير أن زوجته وولديه وبعض محبيه عارضوا فى الأمر، ورأوا أن ميراث الأب لا يكون إلا للابن وليس لابن الأخت، «فقال لهم الشيخ إنى رأيت شيئًا وإن شئتم أره لكم، فقالوا له: أره لنا، فجمع الشيخ (منصور) أولاده وأحبابه، وأحضر سيدى (أحمد) معه، وأعطى الشيخ لكل واحد من ولديه سكينًا ودجاجة، وأعطى لسيدى (أحمد) كذلك سكينًا ودجاجة. وقال: كل منكم يذهب بدجاجته وسكينه إلى محل خال ما فيه أحد، ويذبح دجاجته فيه ويأتينى بها مذبوحة، فراح كل واحد منهم إلى جبل وذبح دجاجته، وجاء بها مذبوحة إلا سيدى (أحمد)، فجاء بدجاجته حية، فلما رآه الشيخ (منصور) ودجاجته غير مذبوحة قال: أى (أحمد) لأى شىء جئت بها بلا ذبح، فقال: أى سيدى. شرطتم علىّ خلوّ المكان وكل موضع ذهبت إليه رأيته مشغولاً بالله تبارك وتعالى وهو حاضر ناظر وما رأيت مكانًا خاليًا قط، فلذلك ما ذبحتها. فقال سيدنا (منصور) - رضى الله عنه -: «أنتم تريدون لمحبوبكم والله يريد لمحبوبه، ثم الحوا عليه مرة أخرى، فأعطى - رضى الله عنه - مناجل من حديد وزنابيل، وقال لهم: اذهبوا وهاتوا إلىّ نجيلاً من حشيش الغيط، فراح كل أولاد الشيخ وحصد حملاً، وجاءوا به إلا سيدى (أحمد)، فإنه جاء خاليًا. فقال له سيدى (منصور): لأى شىء جئت خاليًا أى (أحمد)، فقال: أى سيدى إنى كلما أمسكت الحشيش أجده يذكر الله تبارك وتعالى فما حصدته حرمة لتسبيحه الله. فقال الشيخ (منصور) أما ظهرلكم أن عناية الحق مع سيدى (أحمد). فقالوا كلهم: بلى. فقال لهم: والله وجهوا وجهة العبودية إلى محبته، وأظهروا الخدمة والملازمة فى فناء عتبته، فإنه سيشيع اسمه ورسمه فى آفاق الدنيا، فيظهر أمره فى الأرض والسماء»[8].

هذا الاختبار الصوفى أو بمعنى أدق هذه الحكاية ترينا كيف يكون جزاء من ينسى الله، وكذلك جزاء من لاينساه أبدًا ويراه ملء الوجود، لذا استحق (الرفاعى) أن يكون خليفة خاله فى مشيخة الطريقة الصوفية وفى استحواذه على سجادتها، بلا أى تأثير وراثى، على الرغم من تجاهل الحكّاء الذى حكى هذه الحكايات لوجود عنصر الوراثة المشترك بين (الرفاعى) وخاله وارتباطهما معًا برباط واحد هو الدم الواحد..!

إن الحكّاء هنا يريد أن يقول إنه برغم أن الصراع أمام الخال الصوفى بين الابن وابن الأخت إلا أن التفضيل هنا يرجع إلى معايير أخرى صوفية أو دينية.

إننا لو تأملنا فى كنه هذه العلاقة بين الخال وابن الأخت (الرفاعى) سنجد شيئًا يشبه الحبكة الدرامية بين أبطال الصراع، فالهوى قد يميل إلى ناحية الابن لترجيح كفته على كفة ابن الأخت (الرفاعى)، وخاصة أن الحكم هو الخال، فضلاً عن ان هذا الخال كان يغير من (الرفاعى) وفق ما تقول بعض الروايات، فإن عنصر اختيار (الرفاعى) للقيادة يجعله اختيارًا فوق رغبات وأهواء البشر، أو اختيارًا إلهيًا لا تشوبه شائبة من هوى أو استمالة، وهو ما يعطى (الرفاعى) صكًا بأنه مخلوق غير عادى، أو مخلوق فوق البشر..!!

كرامات الرفاعى

ما من ولى أو عبد صالح إلا وحكيت عنه كرامات عديدة بين أتباعه ومريديه والمعتقدين فيه. والكرامة ما هى إلا موقف أو فعل خارق للمألوف، أو معجزة تأتى على يد هذا الولى أو العبد الصالح كنوع من إظهار تمايزه عن سائر بنى جنسه.

ونحن نخال أن كلمة «كرامة» مشتقة من فعل التكريم، وهذا التكريم غالبًا ما يكون لإظهار مقدار ما يتمتع به صاحب الكرامة من تكريم المولى - سبحانه - وتشريفه إياه بإتيان المواقف أو الأفعال الخارقة على يديه دون غيره من بنى البشر.

و(الرفاعى)، لأنه ولى صالح، فقد دارت فى فلكه الكرامات، أو دار هو فى فلكها، فجاءت هذه الكرامات فى كتب المناقب عديدة بلا حصر، وجاءت على السنة أتباعه تروى شفاهة، يتزايد أمرها، ويتعاظم شأنها مع شمس كل يوم تولد فيه من جديد..!

وقبل أن نتطرق إلى كرامات (الرفاعى) يجب علينا أولاً أن ننظر إلى مفهوم (الرفاعى) نفسه عن فعل الكرامات، وهل كان يقبلها أم كان رافضًا لها أو لإظهارها؟

فى كتابه «البرهان المؤيد» قال (الرفاعى) عن الكرامة: «يا أخى، عليك من الفرح بالكرامة وإظهارها، الأولياء يستترون من الكرامة كاستتار المرأة من دم الحيض. يا أخى، الكرامة عزيزة بالنسبة إلى المكرِّم، ليست بشىء بالنسبة لنا؛ لأن هذا الإكرام لما ورد من باب الكريم عظم وعزَّ، وتلقته القلوب بالإجلال، ولما تحول لفظ النسبة إلى العبد هان الأمر، واستتر الكامل من هذه النسبة: النسبة الثانية، فإن قبولها سم قاتل، كلنا عارٍ إلا من كساه الله، كلنا جائع إلا من أطعمه الله، كلنا ضال إلا من هداه الله، ليس للعاقل إلا قرع باب الكريم، فى الشدة والرخاء، المخلوق: ضعف عجز، فقر حاجة، عدم محض، أكرم الله أحبابه المتقين، وأظهر على أيديهم الخوارق، وأيدهم بروح من عنده»(٩).

الكرامة هنا فى مفهوم (الرفاعى) يجب أن يستتر منها الولى، ولا تكون مدعاة للجهر والتفاخر بها، بل على المرء كتمانها كما يتكتم المرء عيبًا فيه.

وكم حذّر (الرفاعى) فى أقواله من عدم اتخاذ الكرامة ستارًا لأغراض دنيوية دنية.

قال فى هذا الاتجاه: «من رغب فى إظهار الكرامات وخوارق الأحوال وإنشاء براهين الأولياء، قاصدًا بذلك التفاخر، وجلبًا لحسن الحظ به، وسلمًا لصيد الدراهم، فأنا برىء منه فى الآخرة، وهو عدوى، وأنا عدوه»(١٠).

وكم رفض (الرفاعى) أن يتبرك به الناس، وهو حى يرزق تتردد فى صدره الأنفاس، فما البال به، وهو بعض من رفات خامد الأنفاس..!

قصد زيارته ذات مرة أناس من مدينة «واسط»، وكان عددهم كثيرًا، ولما أبصرهم أحد مريديه تعجب من كثرة حشدهم، وقال للرفاعى مندهشًا: «أى شىء هذا الأمر العظيم؟! فقال (الرفاعى) لمريده : هذا لعب إبليس، ثم أخذ قبضة من تراب، وقال: مَنْ هو مخلوق من هذا من أين له قدرة ولسان ينطق به»(١١).

إن (الرفاعى) لم ينس ضعفه وهوانه، بوصفه مخلوقًا بشريًا، وأدرك جيدًا أمام زمرة المندفعين إليه، يطلبون كراماته ما هم إلا مندفعون وراء راية يرفعها إبليس..!

ومع أن رأى (الرفاعى) كان صريحًا فى مسألة كراماته إلا أن دعاة تهويل الكرامات علا صوتهم فوق صوته، وضاع فى صخب التهليل فكر جليل لإمام الطريقة الرفاعية..!

نسب (الشعرانى) فى طبقاته إلى (الرفاعى) قوله: «إن العبد إذا تمكن من الأحوال بلغ محل القرب من الله ـ تبارك وتعالى ـ وصارت همته خارقة للسبع السموات، وصارت الأرض كالخلخال برجله، وصار صفة من صفات الحق ـ جل وعلا ـ لا يعجزه شىء، وصار الحق ـ تبارك وتعالى ـ يرضى لرضاه ويسخط لسخطه»(١٢).

وعلى الرغم من أن (الرفاعى) نفسه كان يأخذ مأخذًا على (الحلاج) من اتصافه بصفات الله، وينتقده انتقادًا فى كلامه الذى فحواه:

«وينقلون عن (الحلاج) أنه قال (أنا الحق). لقد أخطأ بوهمه، لو كان على الحق ما قال أنا الحق، يذكرون له شعرًا يوهم الوحدة، كل ذلك ومثله باطل، ما أراه رجلاً واصلاً أبدًا، ما أراه شرب، ما أراه حضر، ما أراه سمع إلا رنة أو طنينًا، فأخذه الوهم من حال إلى حال، فمَنْ ازداد قربًا ولم يزدد خوفًا فهو ممكُور، إياكم والقول بهذه الأقاويل، إن هى إلا أباطيل، درج السلف على الحدود بلا تجاوز، بالله عليكم هل يتجاوز الحد إلا الجاهل؟ هل يدوس عنوة فى الجُبِّ إلا الأعمى، ما هذا التطاول، وذلك المتطاول ساقط بالجوع، ساقط بالعطش، ساقط بالنوم، ساقط بالوجع، ساقط بالفاقة، ساقط بالهرم، ساقط بالعناء، أين التطاول من صدمة صوت (لمن الملك اليوم)، العبد متى تجاوز حده مع إخوانه فى الحضرة يعد ناقصًا، التجاوز علم نقص ينشر على راس صاحبه، يشهد عليه بالدعوى ، ويشهد عليه بالغفلة، يشهد عليه بالزهو، يشهد عليه بالحجاب، يتحدث القوم بالنعم لكن مع ملاحظة الحدود الشرعية، الحقوق الإلهية تطلبهم فى كل قول وفعل، الولاية ليست بفرعونية ولا بنمرودية، قال فرعون: (أنا ربكم الأعلى)، وقال قائد الأولياء وسيد الأنبياء (ﷺ) (لست بملك) نزع ثوب التعالى والأمرة والفوقية، كيف يتجرا على ذلك العارفون، والله يقول: «وامتازوا اليوم أيها المجرمون»، وصف افتقار المؤمنين، قال تعالى: «يَا أَيُّهَا النَّاسُ أَنْتُمُ الْفُقَرَاءُ إِلَى اللَّهِ» هذا الذى أقوله علم القوم، تعلموا هذا العلم، فإن جذبات الرحمن فى هذا الزمان قلَّت، اصرفوا الشكوى إلى الله فى كل أمر، العاقل لا يشكو؛ لا إلى ملك ولا إلى سلطان، العاقل كل أعماله لله»(١٣).

على الرغم من كل ما ذكرنا واستشهدنا من عبارات (الرفاعى) التى تنأى بأفعال البشر عن الأفعال الربانية، وتضع حدًا محكمًا فاصلاً بين قدرات الله، الخالق، الذى ليس كمثله شىء وقدرات خلقه المحدودة، فإن كرامات

(الرفاعى) وصلت فى خيال مبدعيها إلى أقصى حد يمكن أن يجمح إليه فكر..!!.

كرامات مرتبطة بالقدرة الإلهية

ذكرت كتب المناقب كرامات كثيرة ربطتها بالقدرة الإلهية، من ذلك ما رواه (الفاروقى) أن (يعقوب) خادم (الرفاعى) قال: سمعت سيدى (أحمد بن الرفاعى) يقول: صحبت ثلاثمائة ألف أمة ممن يأكل ويشرب ويروث وينكح ولا يكمل الرجل عندنا حتى يصحب هذا العدد ويعرف كلامهم وصفاتهم وأسماءهم وأرزاقهم وآجالهم. قال (يعقوب) الخادم: فقلت له: يا سيدى إن المفسرين ذكروا أن عدد الأمم ثمانون ألف أمة فقط، فقال: ذلك مبلغهم من العلم، فقلت له: هذا عجب، فقال: وأزيدك أنه لاتستقر نطفة فى فرج أنثى إلا ينظر ذلك الرجل إليها ويعلم بها. قال (يعقوب) الخادم: فقلت له: ياسيدى هذه صفات الرب جلا وعلا. فقال: يا يعقوب استغفر الله ـ تعالى ـ فإن الله ـ تعالى ـ إذا أحب عبدًا صرّفه فى جميع مملكته، وأطلعه على ما شاء من علوم الغيب، فقال (يعقوب): تفضلوا علىّ بدليل على ذلك، فقال سيدى (أحمد): الدليل على ذلك قول الله عزّ وجلّ فى الحديث القدسى: ولا يزال عبدى يتقرب إلىّ بالنوافل حتى أحبه، فإذا أحببته كنت سمعه الذى يسمع به، وبصره الذى يبصر به إلى آخره، وإذا كان الحق ـ تعالى ـ مع عبده كما يريده صار كأنه صفة من صفاته»[١٤].

إن (الرفاعى) هنا فى هذه الحكاية تظهر كرامته فى معرفة الغيب، وتشمل هذه المعرفة العدد الصحيح للخلق، وكلامهم وأوصافهم وأرزاقهم بل متى يولدون ومتى يموتون، وماذا يلدون..!!

وعلى الرغم من أن هذه الحكاية تورد بلا خوف ذلك التحفظ فى مسألة الخلط بين المخلوق والخالق وقدرات كل منهما؛ لكن نظرة الصوفية، هنا، تتجلى واضحة فى فكرة الفناء والذوبان فى الذات الإلهية بعد التقرب إلى الله بالعبادة المخلصة الدائبة الخشوع والقنوط.

ولقد ذكرت بعض كتب المناقب أنه «ممن أعطى التصرف فى الوجود فنبذه الشيخ (أحمد الرفاعى) صاحب (أم عبيدة)، حيث كان مقامه الذل المطبق على مشربه وعياله، مع قوة عزة نفسه وضميره»[١٥].

ومن تلك الكرامات المرتبطة بالقدرة الإلهية عند (الرفاعى) أن الله يكلمه وينشىء معه حوارًا...!! قال (ابن جلال) فى كتابه «جلاء الصدا» ما نصه: نقل عن السيد (إبراهيم الأعزب) أنه قال: كنت جالسًا فى الغرفة مع السيد (أحمد الرفاعى) ـ رضى الله تعالى عنهما ـ ورأسه على ركبتيه، فرفع رأسه وضحك بأعلى صوته، فضحكت أنا أيضًا مع البشاشة، فصاح علىّ، وقال: يا إبراهيم مما تضحك، فقلت: يا سيدى رأيتك تضحك فضحكت أنا أيضًا، ثم ألححت عليه ليخبرنى عن سبب ضحكه، فقال: يا إبراهيم، نادانى العزيز ـ سبحانه ـ إنى أريد أن أخسف الأرض وأرمى السماء على الأرض. فلما سمعت هذا النداء تعجبت وقلت: إلهى، من ذا الذى يعارضك فى ملكك وإرادتك. قال سيدى (إبراهيم): فأخذته الرعدة، ووقع على الأرض، وبقى فى ذلك الحال زمانًا طويلاً»[١٦].

وعلى الرغم من وجود اثنين فى مكان الواقعة إلا أن أحدهما لم يسمع ذلك الحوار الذى تزعم الرواية أنه دار بين الله و(الرفاعى)، وإن كان إخبارنا به قد تم عن طريق (الرفاعى) نفسه. فالحوار يتم فى عالم مغلق تمامًا على (الرفاعى) دون الأتباع، فهو كما تزعم الرواية يعد نوعًا من الوحى السماوى الذى يختص به (الرفاعى) دون غيره..!

وهناك حكايات أخرى تتكلم عن حوار (الرفاعى) فى خلوته مع الله ـ سبحانه وتعالى عما يصفون ـ وفحواها: أنه بينما كان (الرفاعى) جالسًا ذات يوم فى الخلوة وإذا بالنداء من جانب العلى والهاتف يقول: يا أبا الصفا إن الله ـ سبحانه وتعالى ـ قد أعطى لك قضاء ثلاث دعوات فاسأل ما تريد؛ فإنك عنده من المقبولين. فعند ذلك توجه السيد الكبير متأدبًا للتضرع وقال: يا رب أسألك أن ترحم وتغفر لكل مريد لى، وأسألك يارب أن ترحم كل من واسى أولادى، وأسألك يارب أن ترحم كل من كان محبًا مودًا إلىَّ ولأهل بيتى. فعند ذلك سمع نداءً أحاطه؛ يسمع صوتًا ولا يرى شخصًا. والقائل يقول: «يا رفاعى قد استجبنا لك بمقتضى قولنا: ادعونى استجب لكم..!!»[١٧].

وإذا كانت هذه الحكاية بدأت بإظهار الحوار مع الله عن طريق وسيط وهو الوحى، وهو ما ينص عليه القرآن صراحة من أن لا حوار مع الله إلا من خلال وسيط وهو الوحى، فإن هذه الحكاية تتدرج ليكون فى نهايتها الحوار مباشرة مع الله، وهو شىء مقصود بالطبع من مؤلفها لإسباغ النقاء الروحى على (الرفاعى) الذى ـ كما تزعم هذه الحكاية ـ يتحاور مع الخالق جل وعلا دونما حاجز أو حجاب..!!!

ومن كرامات (الرفاعى) أن يكون واسطة لقبول توبة التائبين، وهى كرامة لا ينفرد بها عن باقى الأولياء، ولكن هذه

الحكاية، التى سنوردها، تتضمن معانى مستترة عن علاقة الحاكم بالمحكوم وأى نوع من قهر المعاملات كان سائدًا وقت إبداعها لتكون مرآة عصرية يُرَى فيها للحاكم وجه قبيح.

قال (اليافعى): حكى أنه خرج سيدى (أحمد الرفاعى) ـ قدّس الله روحه ـ ليلة وقت السحر يتوضأ بين النخيل، فمرت به سفن مصعدة فيها شحنة، وجماعة من أتباع ديوان (واسط) ومعهم جماعة من المدادين وخلفهم جندى من أتباع الديوان، فلما نظر الجندى إلى سيدى (أحمد) قال له: يا شيخ قم معنا، فقام ومشى قدامهم. فأدخله مع المدادين، فمرّ سيدى (أحمد) معهم حتى وصل إلى القرية المعروفة ببذرية وقت صلاة الصبح. فرآه فقير. فصاح واستغاث، فاجتمع الفقراء حوله وأكثروا الضجيج. فلما علم أصحاب السفينة أنه سيدى (أحمد) انزعجوا مما وقع منهم، وعظم عليهم، وجاءوا إليه ووقفوا بين يديه معتذرين عمًّا جرى منهم. فقال لهم: يا سادة. وحياتكم ما كان إلا الخير. قضينا لكم حاجة وكسبنا الحسنة وما ضر نفسى، وأنا ما أزال جالسًا فى الرواق ما أعمل شيئًا، وأنتم تسخرون ضعيفًا أو من له صنعة وتبطلونهم من صنائعهم وتأثمون فيهم. فإذا عرض لكم حاجة بعد فأعلمونى حتى أساعدكم إلى أن أتعب فأرجع. فقالوا نحن نستغفر الله مما جرى، فتوِّبنا وارض عنا. فتوبهم وقــال لهم: رضى الله تعالى عنكم وعنا، ثم دعـــا لهم وودعهم، فقال له الجندى الذى سخَّره: يا سيدى. هؤلاء القوم رضيت عنهم، فالبعيد الشقى كيف يكون حاله؟ فقال له: الله ـ تعالى ـ يرضى عنك، فقال له الجندى: يا سيدى توِّبنى، فأخذ العهد عليه وتوّبه، وقال له: ربنا يشهد علينا أننا إخوة دنيا وآخرة، ثم صعدوا إلى (واسط)، فترك الجندى خدمة أبناء الدنيا والملوك ورجع إلى سيدى (أحمد) فأخبره بترك الخدمة، ولازم طاعة الله ـ سبحانه وتعالى ـ وصار من خيار الناس رحمة الله تعالى عليه ورضوانه»[١٨].

هذه الحكاية فيها بقية من بقايا الكهنوت القديم، وهو أن يقوم الكاهن أو رجل الدين بدور الوساطة بين العبد والرب، لا يدلف العبد إلى رضا الرب سوى عن طريق رضاء ذلك الكاهن أو رجل الدين، وهى، فضلاً عن نقلها لصورة من صور المجتمع وقت إبداعها، ترى استحالة استمرار العمل فى مناخ يدفع إلى استعباد الإنسان للإنسان، وترى الحل ممثلاً فى ضرورة اعتزال هذا النوع من الأعمال التى تسخِّر الناس لخدمة الحكّام من أجل الفوز برضاء الله.

هناك صورة أخرى من كرامات (الرفاعى) يضمن بها راويها للتائبين مكانًا محفوظًا لهم فى الجنة على يد (الرفاعى) وببركته.

فقد حُكى أن واحدًا من أصحاب (الرفاعى) اصطاد عصفورًا، وشدَّ برجله خيطًا، وعلَّقه وهو يصيح، فقام (الرفاعى) إليه وشفع للعصفور، والتمس من الرجل خلاصه، فأبى الرجل، وقال: هذا العصفور لى لم يكن لك فيه نصيب، فقال (الرفاعى) : نعم ليس لى فيه نصيب ولا حق، فقال الرجل: أتشتريه منى؟ قال (الرفاعى): نعم . بكم هو ؟ قال : بأن أكون فى صحبتك غدا فى دار السلام وأجوز معك على الصراط. قال (الرفاعى) : نعم، فقال الرجل : الله على ما نقول وكيل؟ فقال (الرفاعى) : نعم، فقال الرجل : اعهد معى، فعهد معه، وخلّص العصفور من يده[١٩].

إن (الرفاعى) هنا يعطى صكوكًا بالجنة للمريد المنفِّذ لمطالبه، بل ويضمن له ذلك، بغض النظر عما فعله ذلك الرجل فى دنياه من أعمال طالحة..!

كراماته المرتبطة برسول الله (ﷺ)

من أكبر كرامات (الرفاعى) التى تتردد بين أتباع طريقته الصوفية كرامة تقبيل يد النبى (ﷺ)، وهو فى قبره بالمدينة المنورة عندما أدى (الرفاعى) فريضة الحج عام ٥٥٥هجرية.

هذه المفخرة التى يتيه بها أتباع (الرفاعى) نجدها مسطورة فوق البيارق والسرادقات فى ذكرى إحياء مولده بالقاهرة، ووسط الآيات القرآنية العديدة المكتوبة بطريقة النسيج المضاف أو ما يعرف باسم «فن الخيامية» نجد عبارة (كفى الرفاعى شرفًا تقبيل يد المصطفى) تتوسط الآيات بخط هو أكبر من مثيلها مما هو مكتوب فوق مساحة البيرق القماشية السوداء..!

لقد ذكرت جميع كتب المناقب التى تناولت حياة (الرفاعى) هذه الحادثة بشىء من التفصيل، بل صار بشأنها جدل كثير، البعض أيَّدها والبعض أنكرها، وسطرت هذه الكرامة فى كتب المناقب نثرًا وشعرًا على حد سواء.

وفحوى هذه الكرامة أن الشيخ (عز الدين عمر أبى الفرج الواسطى) قال: كنت مع شيخنا ومفزعنا وسيدنا أبى العباس القطب، الغوث، الجامع، الشيخ السيد (أحمد الرفاعى الحسينى) ـ رضى الله عنه ـ عام خمس وخمسين وخمسمائة. العام الذى قدَّر الله له فيه الحج، فلما وصل مدينة الرسول (ﷺ) وقف تجاه حجرة النبى(ﷺ) وقال على رؤوس الأشهاد: السلام عليك يا جدى. فقال له عليه الصلاة والسلام: وعليك السلام يا ولدى، سمع ذلك كل من فى المسجد النبوى، فتواجد سيدنا (أحمد)، وارتعد، واصفر

لونه، وجثا على ركبتيه، ثم قام، وبكى، وأنَّ طويلاً، وقال: يا جداه:

فى حالة البعد روحى كنت أرسلها
تقبِّل الأرض عنى وهى نائبتى
وهذه دولة الأشباح قد حضرت
فامدد يمينك كى تحظى بها شفتى

فمد له رسول الله (ﷺ) يده الشريفة العطرة من قبره الأزهر المكرَّم، فقبَّلها على ملأ يقرب من تسعين ألف رجل، والناس ينظرون إلى اليد الشريفة. وكان فى المسجد مع الحُجَّاج الشيخ (حياة بن قيس الحرانى)، والشيخ (عبدالقادر الجيلى) المقيم ببغداد، والشيخ (خميس)، والشيخ (عدى بن مسافر الشامى)، وغيرهم[٢٠].

وحول هذه الكرامة دار حوار بين الشيخ (عبدالقادر الجيلى) أو المعروف باسم (الجيلانى) والشيخ (اليعقوبى)، قال (الجيلى): «كنت فى محفل الكرامة التى أكرم الله بها الشيخ (أحمد الرفاعى) بتقبيل يد النبى(ﷺ) فقال (اليعقوبى): أما حسده على هذه الكرامة مَنْ حضر من الرجال؟ فبكى (الجيلى) ثم قال: يا ابن إدريس، على هذا يغبطه الملأ الأعلى»[٢١].

إن كرامة تقبيل (الرفاعى) ليد النبى (ﷺ) كما ذكرتها الحكاية الأولى، تذكر مجموعة من شهود الواقعة بالاسم، والحكاية الثانية تأتى على لسان (الجيلى) أحد شهود الواقعة، كما تأتى حكاية ثالثة لشاهد ثانٍ هو الشيخ (عدى بن مسافر الشامى) لتأكيد رؤيتهم لها.

قال الشيخ (عدى) وهو يتناول وقائع هذه الكرامة: «كنا فى مسجد النبى (ﷺ) عام حجِّنا، وكان الشيخ (أحمد الرفاعى) ـ رضى الله عنه ـ واقفًا تجاه الحجرة الطاهرة، وقد تكلم بكلمات ضبطها عنه جماعة. فما أتم كلامه إلا وقد مدت له يد رسول الله (ﷺ) فقبلها ونحن ننظر مع الحاضرين. قال: «والله كأنى بها وقد خرجتْ من القبر المبارك يدًا بيضاء سوية طويلة الأصابع، كأنها البرق المضىء، وكأنى بالحرم وأهله وقد كاد يميد، وقد كادت تقوم قيامة الناس لما ألم بهم من الدهشة والحيرة والهيبة والسلطان المحمدى. وقد قام الرحب وقعد بتكبير الناس وصلاتهم عليه (ﷺ) ومن المعلوم أن هذه المنقبة المباركة بلغت بين المسلمين مبلغ التواتر وعلت أسانيدها[٢٢].

وقد قيلت فى هذه الكرامة أشعار كثيرة، منها قول (سراج الدين الرفاعى المخزومى)[٢٣]:

لقد مدح الغوث الرفاعى أمة
وماذا عسى من بعد أن قبَّل اليدا
ومن شرف الإرث الصريح لذاته
متى ذكروه يذكرون محمدا

ويقال إن (جلال الدين السيوطى) ألف قصيدة شعر فى هذه الكرامة سماها «الكنز المطلسم فى مديد النبى (ﷺ) لولده الغوث الرفاعى الأعظم، قال فيها[٢٤]:

لواء المجد والتعظيم يعقد
بأنواع الثنا للغوث أحمد
إمام الأولياء السيد الرفاعى
أبى العلمين ذى الركن المشيد
ويكفيه افتخاراً فى البريا
على الأفراد مد يمين أحمد

ويقول بعض أتباع الطريقة الرفاعية: إن هذه الكرامة قد جعلت من (الرفاعى) الراكع أمام قبر الرسول (ﷺ) مداسًا داس عليه الحجاج عندما مشوا جميعًا فوق رقبة (الرفاعى) إمعانًا فى إظهار التواضع[٢٥]...!!

وتحكى كتب المناقب أن هذا اللقاء بين (الرفاعى) ورسول الله (ﷺ) الذى تم بالاتصال واللمس ليده الكريمة وتقبيلها لم يكن الاتصال الأول والأخير، وإنما حدث اتصال آخر فى العام الذى توفى فيه عندما حج (الرفاعى) للمرة الثانية والأخيرة وزار قبر الرسول، وقال شعراً[٢٦]:

إن قيل زرتم بما رجعتم
يا أكرم الرسل ما نقول؟

وأمام هذا السؤال الذى توجه به (الرفاعى) تحكى كتب المناقب أن «ظهر صوت من القبر الشريف، سمعه كل من فى المسجد المبارك يقول:

قولوا رجعنا بكل خير
واجتمع الفروع والأصول

وأمام غرابة الجواب بالشعر المنسوب إلى النبى (ﷺ) يبرر أتباع الطريقة الرفاعية أن النبى (ﷺ) فى إمكانه التكلم بكل لسان ووفق حالة كل خطاب يتوجه به إليه.

ولم تتوقف علاقة (الرفاعى) بالنبى (ﷺ) عند حد تقبيل اليد والمخاطبة بالشعر، بل يحكى أتباع الطريقة الرفاعية أن النبى (ﷺ) قد أذن للإمام (الرفاعى) فى حجته الأولى بلبس الشاش الأسود[٢٧].

وهذا الشاش الأسود أصبح هو لباس رجال الطريقة الرفاعية المميز لهم فى احتفالاتهم بمولده وفى مجالسهم ولقاءاتهم ببعضهم البعض.

وأتباع الطريقة الرفاعية لم يقفوا عند علاقة (الرفاعى) بالنبى (ﷺ) عند هذا الحد من حكايات وروايات الكرامات التى تذكر اتصال (الرفاعى) حيًا بالنبى فى قبره، وإنما تتردد حكايات أخرى كثيرة حول رؤى وأحلام لبعض مريديه.

منها ما حكاه (إبراهيم بن إبراهيم الكازرونى) من أن بعض أولياء العصر رأى النبى (ﷺ) فى المنام فسأله عن السيد (أحمد الرفاعى) - رضى الله عنه - فقال عليه الصلاة والسلام: «نفاذ حكمته فى أقطار الأمصار كنفاذ حكم الملوك والخلفاء، وإن هو يرسل خليفة إلى جانب فهو حاكم نفوس أهل ذلك الموضع وأموالهم وأولادهم»(٢٨).

وفى منام ثانٍ للشيخ (زيد بن عبدالله الغيداقى) سأل فيه (ﷺ) عمن هو أعلى المشايخ قدرًا، فأجاب النبى (ﷺ) قائلاً: «يا زيد من أقربائك اسمه: أحمد الرفاعى».

إن هذه الكرامات والرؤى لتبين ذلك القرب الذى - وفق رواية الروايات - حظى به إمام الطريقة الرفاعية، وإذا كان بعض الأقطاب قد رأى النبى فى منامه أو رآه وكلمه فإن كرامة تقبيل (الرفاعى) ليد النبى (ﷺ) تعد إعجازًا يفوق أى كرامة، وشرفًا لم يحظ به ولى من أولياء الله الصالحين سوى (الرفاعى)، وهو ما يضعه فى مكانة ومنزلة رفيعة بين سائر الأولياء والأقطاب.

كرامات الرفاعى وعلاقاتها بالأولياء

فى المعتقد الشعبى المصرى هناك ديوان مكون من أربعة أقطاب هم: (الرفاعى) و(البدوى) و(الدسوقى) و(الجيلانى)، وهذا الديوان ترأسه السيدة (زينب) - رضى الله عنها - وتعقد له الاجتماعات كلما تطلب الأمر ذلك.

وحيث إن (الرفاعى) و(البدوى) و(الجيلانى) و(الدسوقى) هم أعضاء هذا الديوان فقد نشأت بين هؤلاء الأقطاب الأربعة علاقات، من نوع ما، روتها حكايات شعبية عديدة، تحدد نوعية التقارب بين كل قطب وآخر.

ولأن هؤلاء الأقطاب أصحاب كرامات جميعهم فقد تضافرت فيما بينهم أفعال هذه الكرامات وتداخلت.

وكان (للرفاعى) نصيب وافر من هذه الكرامات التى ارتبطت بعلاقة ما بهؤلاء الأولياء. قال الجيلانى عن (الرفاعى) ووجوده: «إن جميع الأولياء تشهد أن السيد الكبير (أحمد الرفاعى) غالب أوقاته دائر فى العالم العلوى ووجوده فى العالم السفلى كناية عن النوع، لأنه دائم السكر من خمر محبة الحق، متوجه إلى عالم المحو والفناء المطلق»(٢٩).

والفناء المطلق فى عرف الصوفية هو الفناء فى ذات الله، لقد أصبح ربانيًا يسكن العالم العلوى ويطوف به، ومتى أصبح ربانيًا فمن حقه أن يقول للشىء كن فيكون وفق رغبته ومشيئته.

وتحكى كتب المناقب عن علاقة (الرفاعى) و(البدوى) و(الجيلانى) تلك الحكاية التى جرت وقائعها فى منام رآه (السيد البدوى) نفسه. قال (السيد البدوى) بعد أن أسبل جفنيه للنوم: «فإذا أنا بشخصين مهابين قد أقبلا علىّ، وسلما، فرددت عليهما السلام وقلت لهما: من تكونا؟ فقال أحدهما أنا (عبدالقادر الجيلانى) وهذا السيد (أحمد بن الرفاعى)، فقلت لهما: وما الذى تريدان منى؟ فقال لى: ياأحمد قد جئناك ببشارة عظيمة، فقلت: وما هى؟ قالا لى: ياأحمد قد جئناك بمفاتيح العراق واليمن والهند والسند والروم والمشرق والمغرب بأيدينا، فإن كنت تريد أى مفتاح شئت أعطيناه لك، فقلت لهما: أنا منكما ولكن ما آخذ المفتاح إلا من يد الفتّاح. قال سيدى (أحمد بن الرفاعى): ياابن عمى يا أحمد. هذا السيد (عبدالقادر) قد صرّفه الله - تعالى - فىّ وفيك وفى سائر الأحوال وقد خصصناك من بين سائر الرجال وهى هدية من الكبير المتعال، ونحن وأنت فى عنصر واحد، ولم يدخل بيننا دخيل، تزداد بنا شرفًا ونزداد بك تجملاً. فخذ أى مفتاح شئت، فإننا أعطيناك مفاتيح البلاد والعباد بأمر الله - تعالى - ولابد أن تزورنا ونوجهك فى أمر فيه مجال، فإن جميع الأولياء نظروا فى تواريخ الرجال فما رأوا كفؤًا لهذا الأمر إلا أنت يا فحل الرجال، فانهض وزرنا وخذ فتوحك منا.

وعلى إثر هذه الرؤية فى المنام قام (السيد البدوى) بزيارة (الرفاعى) فى قبره بأم عبيدة بالعراق قادمًا من مكة قبل أن يصل إلى طنطا فى مصر.

يقول (السيد البدوى) عن وقائع هذه الزيارة: «.. فدخلنا ضريح ابن عمنا وزرناه ونمنا عنده، وإذا به قد جاء فى المنام، وقال لى: يا أحمد يا بطل ما هكذا فعل الرجال، فنحن أهل الاحتمال برسم المحبة والاستدلال فمنك يقبل حسن المقال ولا يصطلى لك بنار فخل عنك الهزل فسر إلى (فاطمة

بنت برى) فى أسرع وقت وبلا إهمال، فإنها صاحبة حال، وقد أعجبت بنفسها فى الفعال، وبجمالها تسلب الرجال وتقتل الأبطال، فسر إليها وأدبها، وتعالى، فما وجدنا خصما يقهرها فى حومة المجال إلا أنت يا صاحب الفعال ومربى الأبطال، وكن عفوا عند القتال، فأنت البطل الشديد النزال، ولاتؤاخذنا يا أبا الرجال». بهذه الرؤية التى رآها (السيد البدوى) يتم تحديد مسار المستقبل بالنسبة إليه وفق تعاليم (الرفاعى) و(الجيلانى)، فهما كانا بالنسبة إلى (السيد البدوى) بمثابة الهادين فى طريق سنواته المقبلة.

ويستطرد (السيد البدوى) فى ذكر هذه الواقعة ورد فعله تجاهها فيقول: «... فاستيقظت من منامى، وأخبرت أخى (الحسن) بما قال لى السيد (أحمد بن الرفاعى)، فقال لى: ياأخى يا أحمد أما أنا فقد اشتقت إلى أهلى. أى شىء يقول الناس، خلّوا أهلهم وعيالهم وساحوا فى الأرض على وجوههم. فما أقمنا فى (أم عبيدة) ثلاثة أيام، وسافرنا منها يوم الثلاثاء ونحن فرحون مسرورون من كثرة ما حصل لنا من الفتوحات والخيرات فى حضرة سيدى (أحمد الرفاعى) وغيره»(٣٠).

ومن الحكايات الشعبية التى تتردد شفاهة بين أتباع الطريقة الرفاعية عن علاقة (الرفاعى) بالأولياء خاصة علاقته (بالسيد البدوى) هذه الحكاية التى تتناول كرامة تقبيل (الرفاعى) ليد النبى (ﷺ) والتى تقول:

«فى يوم أن أخذ (الرفاعى) العهد من حضرة النبى (ﷺ) تقابل مع السيد (أحمد البدوى)، فسيدنا (الرفاعى) قال له: أنا أخذت العهد من حضرة النبى (ﷺ)، فحصل فى نفس السيد (أحمد البدوى) شوية زعل، فقال له (السيد البدوى): أنا حاروح أخد العهد من حضرة النبى(ﷺ)، فقال له (الرفاعى): لا تغضب. اشهدوا جميعًا بأن جميع الطريق كله أحمدى، فرضى (السيد البدوى) بذلك»(٣١).

الحكاية الشفاهية نفسها يرويها آخر قائلاً: «لما (الرفاعى) أخذ القبضة من حضرة النبى (ﷺ) قابل (السيد البدوى) وقال له: يا (أحمد يا رفاعى) انت فرحان ليه؟ قال: أخدت القبضة الشريفة من حضرة النبى (ﷺ) قال (البدوى): أنا أخذت القبضة من ذات العلى، (الرفاعى) قال (للبدوى): اليد اللى أعطتك العهد لك فيها أمارة؟ فالشيخ (الرفاعى) لما خد القبضة من حضرة النبى (ﷺ) وباس إيد حضرة النبى (ﷺ) إيد(الرفاعى) أصبحت منوّرة، فالشيخ (الرفاعى) قال (للبدوى) اللى أعطتك لك فيها أمارة؟ قال (البدوى): نعم. قال (الرفاعى) له هل هى دى؟ فأراه يده، (فالبدوى) زعج [صرخ] والكون اترج، فقال (الرفاعى) (للبدوى): ماتزعلش يا أحمد يا بدوى. الطريق واحد والبساط أحمدى»(٣٢).

هذه الحكاية تبرز مدى التنافس بين الطرق الصوفية فى مصر، فكل مريد يحكى من وجهة نظره. وبقدر انتماء المريد إلى طريقة صوفية معينة يكون إمام هذه الطريقة هو البطل المستحوذ على أحداث الكرامة، وغيره من الأولياء يكون دورهم فيها أقل من نظيره الولى الذى ينتمى مبدع الحكاية الشعبية إليه. وهذا ما نراه جيدًا من خلال حكاية (السيد البدوى) و(الرفاعى) و(فاطمة بنت برى) التى يحكيهاأتباع (السيد البدوى) حيث ينكمش فيها دور (الرفاعى) بالقياس إلى دور (السيد البدوى). أما فى حكاية كرامة تقبيل يد النبى (ﷺ) فإن دور (الرفاعى) فيها يصبح أكبر من دور (السيد البدوى) حيث يحكيها أتباع الطريقة الرفاعية، ويهمهم إبراز دور (الرفاعى) وإظهاره متفوقًا على غيره من الأولياء.

كرامات (الرفاعى) فى الطعام

بشّرت ولادة (الرفاعى) بصيامه منذ نعومة أظافره، ومع ذلك فلا توجد كرامات للرفاعى عديدة فى الصيام بقدر ذلك الكم الكبير من كراماته فى الطعام.

من تلك الكرامات كرامة أنه كان يصطاد السمك بدون شباك للصيد.

حكى الشيخ (تقى الدين على بن باسويه الواسطى)، قال: «جلس سيدى الشيخ (أحمد الرفاعى) - رضى الله عنه - على الشط وأصحابه حوله، فقال: نشتهى أن ناكل اليوم سمكًا مشويًا، فلم يتم كلامه حتى امتلأ الشط سمكًا من أنواع شتى ووثب منها شىء كثير إلى البر، ورأوا فى ذلك الوقت بشط أم عبيدة من الأسماك ما لم يُر مثله. فقال الشيخ (الرفاعى):إن هذه الأسماك كلها تسألنى بحق الله - تعالى - أن آكل منها، فصاد الفقراء منها شيئًا كثيرًا، وشووه وقدموه سماطًا عظيمًا فى طواجن، فأكلوا حتى شبعوا، وبقى فى الطاجن من هذه السمكة رأسها ومن هذه ذنبها ومن هذه بعضها. فقال له رجل: ما صفة الرجل المتمكن؟ قال: هو أن يعطى التصريف العام فى جميع الخلائق. قال له: وما علامة ذلك؟ فقال: أن يقول لبقايا هذه الأسماك قومى بإذن الله

تعالى واسعى فتقوم وتسعى، ثم أشار الشيخ (الرفاعى) إلى تلك الطواجن بيده، وقال: أيتها الأسماك التى فى الطواجن، قُومى واسعى بإذن الله تعالى، فلم يتم كلامه حتى وثبت تلك البقايا فى البحر أسماكًا صحيحة وذهبت فى الماء من حيث أتت»(٣٣).

إن راوى هذه الحكاية لا يغفل عن باله حكاية السمكة وسيدنا (الخضر) وسيدنا (موسى) - عليه السلام - التى سقطت من المكتل أو القفة وهى مملحة ميتة لتأخذ لها طريقًا فى الماء سابحة، كعنوان لمعجزة جاءت على يد عبد صالح يدرِّب نبيًا فى طريق شاق يتطلب الصبر من الأنبياء، وعدم الاستعجال، وفغر الأفواه كلما أشرق فى الأفق نور معجزة ما.

وإذا كانت الكرامة السابقة تضع (الرفاعى) صائدًا للسمك، فهناك كرامة أخرى تضع (الرفاعى) صائدًا للأوز.

حكى الشيخ (أبوالفرج عبدالرحيم) فقال: «كنت جالسًا يومًا بحيث أرى الشيخ (أحمد الرفاعى) - رضى الله عنه - وأسمع كلامه. وكان هو جالس وحده. فنزل عليه رجل من الهواء، وجلس بين يديه. فقال له الشيخ: مرحبًا بوتد المشرق. فقال له ذلك الرجل: إن لى عشرين يومًا ما أكلت ولا شربت فيها وإنى أريد أن تطعمنى الآن شهوتى. قال: وما شهوتك، فنظر فى الجو فإذا خمس أوزات طائرات. فقال: أريد إحدى هذه الأوزّات بين يدى مشوية ورغيفين وماء بارد. فقال (الرفاعى) لك ذلك. ثم نظر إلى تلك الأوزات، وقال: عجِّل لى بشهوة الرجل. فما أتمّ كلامه حتى نزلت إحداهن بين يديه مشوية، ثم مدَّ الشيخ يده إلى حجرين بجانبه، ووضعهما بين يديه رغيفين يصعد فوارهما من أحسن خبز الدنيا منظرًا، ثم مدَّ يده إلى الهواء فإذا فيها كوز أحمر فيه ماء فأكل الرجل الأوزة وما بقى منها سوى عظامها، وأكل الرغيفين، وشرب الماء، وذهب فى الهواء من حيث جاء. فقام (الرفاعى) وأخذ تلك العظام ووضعها على يديه ومسح بيمينه عليها، وقال: أيتها العظام المتفرقة الأوصال المتقطعة اذهبى بسم الله الرحمن الرحيم، فذهبت أوزة سوية، وطارت فى الجو حتى غابت عن نظرى»(٣٤).

إننا سنلاحظ هنا على هذه الحكاية، والتى قبلها، أن كرامة (الرفاعى) مزدوجة الفعل فى كليهما سواء بالنسبة إلى السمك أو بالنسبة إلى الأوز.

والازدواج هنا فى أمرين معًا: أولهما فى طريقة الصيد التى تتم بلا أداة صيد كالشباك أو الأسلحة، وإنما بمجرد إبداء الرغبة أو بالنظرة الموجهة إلى الشىء المراد اصطياده.

وثانيهما، فى طريقة عودة البقايا إلى سابق عهدها كأن شيئا لم يكن، مما يعطى انطباعًا بأن الكون بهذه الكرامة أو تلك لم يخسر شيئًا أو أن فاتورة الحساب أصبحت مدفوعة الثمن فى التو واللحظة..!!

وإذا كانت هاتان الحكايتان السابقتان قد عاد نفع الطعام فيها على قلة من أصحاب (الرفاعى) ومريديه فإن ذلك لا يعد شُحًا أو أن أتباع (الرفاعى) كانوا قليلين من ناحية العدد وتلبية رغباتهم واحتياجاتهم من الطعام. فقد نقل (الفاروقى) أن حلقة مريدى (أحمد الرفاعى) كانت ستة عشر ألفا، وكان (الرفاعى) يمد لهم السماط صباحًا ومساءً..!!(٣٥).

إننا نخال أن هذا الرقم الكبير الذى أوردته هذه الحكاية لم يكن بغرض إظهار مدى اتساع كرامات (الرفاعى) فى تغذية مريديه بقدر ما هو إظهار لتلك العصبة والعزوة الكبيرة لأتباع الطريقة الرفاعية..!

ومن كرامات (الرفاعى) زيادة الغلال لمن يرى من أتباعه.

قيل إنه رأى فى المنام ذات مرة أن الغلاء يأتى على الخلائق مدة ثلاث سنين، ولا يزيد فيها الماء ولا ينزل من السماء المطر حتى أكل الناس الميتة وماتوا على الطرق جوعًا. فمرَّ (الرفاعى) على أحد أصحابه ويدعى الشيخ (على بن نصر)، وكان كثير العيال، فبينما هو يومًا فى بيته إذ رأى (الرفاعى) يقص عليه رؤياه، وعرض (الرفاعى) أن يشترى من الغلة فى الرخاء ما يكفيه لتلك المدة. فقال الشيخ (على): لا والله. لا فعلت ذلك. وكيف أشبع وجارى جائع. فقال (الرفاعى): يا على أحسنت. بارك الله فيك وجزاك الخير فأين غلتكم التى لكم فى البيت؟ قال: فى الغرفة. فقال (الرفاعى): خذنى إليها. فصعدت معه إليها، فترك (الرفاعى) يده فيها وقال: بسم الله الرحمن الرحيم. ثم قال: يا على لا تترك أحدًا يصعد إلى الغلة ويأخذ منها إلا زوجتك وحدها تأخذ حاجتها، فقال: السمع والطاعة، ثم خرج (الرفاعى) من البيت رافعًا قدمه فى الهواء وغاب الشيخ (على) فلم يدر كيف مرّ. ثم أتى الغلاء والقحط على الناس كما رأى (الرفاعى)، فلم يزل الشيخ (على) وعياله يأكلون من تلك الغلة مدة الغلاء وبقيت بحالها إلى زمن الرخص بكرامات (الرفاعى) وبركاته(٣٦).

وكرامات (الرفاعى) فى هذه الحكاية متعددة، فهو أولاً يعرف الغيب ومستقبل الأيام من خلال رؤى المنام. وثانيًا، إن بركته تزيد فى الغلال فلا تنقص متى لمسها وقرأ عليها

البسملة. وهو ثالثًا يسير فى الهواء، وإن كان الحكّاء لم يشر إلى ذلك عند مجىء (الرفاعى) واكتفى بأن أشار إلى ذلك عند مغادرة (الرفاعى) للبيت، كأنما أراد (الرفاعى) أن يراه أحد ليشهد على هذه الكرامة وهى سيره فى الهواء..!

وشبيه بهذه الكرامة كرامة أخرى حدثت مع (السيد البدوى) بالظروف نفسها والنتائج نفسها، الأمر الذى يفتح بابًا للنقاش فى مسألة حقيقة التنافس بين أتباع الطرق الصوفية فى مصر، وهل هذا التنافس نتج عن أخذ بعض الكرامات من بعض الأولياء وإضافتها على البعض الآخر منهم حتى لا يتميز ولى عن ولى آخر، مما يؤكد ذلك التشيع والتحزب والتحيز.!

يقول أتباع (السيد البدوى) عن إحدى كراماته إنه لما وصل إلى طنطا ظهرت أولى كراماته على يد الشيخ (ركين) بتحويل الشعير إلى قمح، ثم تلا ذلك أن دعا (السيد البدوى) الشيخ (ركين) وقال له: يا ركين، إن الله ـ تعالى ـ أطلعنى على غلاء عظيم يقع فى الكون، فاشترى القمح واخزنه عندك لينتفع به الناس ولا يحتاجوا إلى أن يسافروا إلى البلاد فى طلبه، وترخص لها إكرامًا لهم ولنبيهم- صلى الله عليه وسلم- فتقدم إليه الحاج (ركين) وقبل يده، وانصرف من عنده وجعل يشترى القمح حتى لم يبق معه درهم ولا دينار، وكان السعر أرخص ما يكون فى ذلك الوقت، وجعل يأخذ حلى نسائه وأقاربه وأمتعتهم ويبيع ذلك ويشترى بثمنه القمح، ويخزنه فى الحواصل . فلم تمض الأيام إلا قليلاً حتى وصل السعر منتهاه، واحتاج الناس إلى الشراء من البلدان، فاستأذن الحاج (ركين) أستاذه (أحمد البدوى) فى البيع. فقال له: بع للناس وسامحهم وترخص لهم وادخر ذلك عند الله ـ تعالى ـ ففتح الحاج (ركين) حواصله وباع، وتحصل عنده من ذلك شىء كثير، ثم أخرج القائمة بأثمان الحلى وكل مَنْ كان أخذ منه شيئًا رده له بزيادة ومدَّ لأهله الأسمطة وأكرمهم غاية الإكرام وشكروه على ذلك»[٣٧].

إننا إذا ما قارنا بين الحكايتين سنجد التشابه واضحا فى جعل (الرفاعى) و(البدوى) مصدرًا لمعرفة الغيب فى أمر حدوث سنين عجاف، وهى مسألة لم تكن جديدة فى الفكر الإسلامى. فقد ذكر القرآن من قبل قصة معرفة نبى الله (يوسف) ـ عليه السلام ـ للسنين السبع العجاف مما أعطى، بتفسير هذا النبى الكريم للأحلام، مخرجًا من ذلك الجدب والقحط والجوع الذى أوشك أن يحيق بالبلاد، فلما حاق بها جاءت التدابير الوقائية قنطرة لعبور هذا الخطر المهلك إلى بر الأمان.

ولعل كتّاب المناقب لم يغب عن بالهم قصص الأنبياء واستلهام بعض معجزاتهم التى لا يشوبها شائبة فى إضفاء جو من الاعتراف الضمنى بنقاء هذا الولى أو ذاك. هذا الأمر وارد بالطبع، ووارد أيضًا الاقتباس من كرامات الأولياء الآخرين بصرف النظر عن أن هذا الولى يسبق ذاك فى الميلاد أو فى الوفاة..!

ثعابين (الرفاعى) المروَّضة فى دولة الأشباح

فى الأمثال الشعبية المصرية هناك مثل يقول: «مدام مانتش رفاعى بتمسك التعبان ليه»[٣٨].

وهذا المثل الشعبى يبين اعتقاد العامة فى قدْرة أتباع الطريقة الرفاعية على ترويض الثعابين والإمساك بها، وذلك عن طريق تلاوة تعازيم وقراءات خاصة تُخضع هذه الثعابين لهم.

ويبدو أن شهرة الرفاعية بترويض الثعابين قديمة جدًا. وأقدم مصدر ـ فيما بين أيدينا من المصادر ـ أشار إلى ذلك هو كتاب «المصريون المحدثون ـ شمائلهم وعاداتهم». للمستشرق الإنجليزى (إدوارد وليم لين) الذى ألفه فى عام ١٨٣٤ ميلادية.

لقد أشار (لين) فى مواضع عديدة من كتابه إلى طائفة الرفاعية والسعدية [المتفرعة منها] اللتين تقومان بترويض الثعابين فى احتفالات بالموالد الشعبية وقيام أو عودة المحمل، وذلك بتلاوة بعض العزائم الخاصة لإخراج أى ثعبان مختبئ والإمساك به[٣٩].

وعلى الرغم من كثرة كرامات (الرفاعى) وتنوعها إلا أن كتب المناقب لم تذكر كرامة واحدة لإمام الطريقة الرفاعية فى إمساكه لثعبان، وإن كان قد أشار (المناوى) فى طبقاته إلى أن (ابن خلكان) ذكر أن الرفاعية يأكلون الثعابين.

ولقد حكى لنا أحد أتباع الطريقة الرفاعية حكاية عن ثعبان هى على النحو الآتى:

«عندما أراد الحاقدون إفناء التصوف فى مصر أحضروا ثعبانًا كبيرًا لهم فى العصر العباسى الثانى(!!) فأتى الشيخ (على أبو شباك الرفاعى) ـ ابن أخت (الرفاعى) ـ إلى مصر ببركة (الرفاعى) وقرأ حزب (الرفاعى) الصغير ثم وضع عصاه على الأفعى فخر لحمها ينسل ـ أى يسيح ـ ببركة (الرفاعى) وببركة الله[٤٠].

وينتشر بين أتباع الطريقة الرفاعية قَسَمٌ للإمساك بالثعبان، لكنهم لا يطلعون عليه أحدًا من الناس؛ حيث يعتبرون أن ذلك يعد سرًا من أسرار الطريقة الرفاعية التى يجب الا يعرفها أحد غيرهم، بل إن هذا القسم لا يعرفه من أبناء الطريقة سوى الرؤساء المدربون على الإمساك بالثعابين ومعرفة أنواعها ومقدار خطورتها وسمومها، غير أننا بالصبر والمثابرة واكتساب الثقة منهم استطعنا أن نتوصل إلى عبارات هذا القسم، بل الحصول على بعض صورهم مع الثعابين التى امسكوا بها ويضعون صورهم معها فى بطاقات الانتساب للطريقة الرفاعية، كأنما وجود الثعبان معهم فى الصورة هو دليل على قدرتهم على الإمساك بها.

هناك قسم للإمساك بالثعبان الظاهر، كما أن هناك قسمًا آخر للثعبان المختفى!

قسم الثعبان الظاهر[41].

بسم الله الرحمن الرحيم
كرا .. كرندس [كلمات سريانية غير معلومة المعنى]
قيِّد واحبس
أقسمت عليك بالطور [قسم من القران]
والكتاب المسطور [من القران الكريم]
فى رق منشور
والبحر المسجور
قيِّده يا رفاعى
لجِّمهُ يا سعد الدين[42].

ويلاحظ على هذا القسم خلط الكلمات السريانية بالعبارات القرآنية لإضفاء المعانى السحرية عليه، ووسمها بميسم قرآنى مقدس، مع إظهار الاستنجاد ببعض الأولياء مثل (الرفاعى) و (سعد الدين) فى تنفيذه.

قسم الثعبان المختفى[43]

لا إله إلا الله
ولا غالب يغلب الله
ولا على الله غالب
رب المشارق والمغارب
رب الحيات والعقارب
أقسمت عليك أيها الثعبان
بالكريم الحنَّان
بحق بدأت بسم الله
روحى به اهتدت
إلى كشف أسرار باطنة انطوت
وصليت فى الثانى على خير خلقه
محمد من زاح الضلالة الغلت (الكرة والفحش والنفاق)
سألتك بالاسم المعظم قدره
بآج اهُوجٍ خلْجَلُوتٍ هَلْهَلَتْ
بصمصام طمطام بالنور والضيا
بمهراش مهاريش به النار أُخْمِدَتْ
يحيى حياة القلب من دنس به
بقيوم أقام السر فىَّ فأشرقت (بمعنى اشرقت بنور القدرة الإلهية).

....

..............................[44]

....

بثلاث عصى صُفِّفتْ بعد خاتمٍ[45]
على راسها مثل السهام تقومت
وميم طميسٌ ثم سلم
فى وسطها بالجرتين تشرقت
واربعا مثل الأنامل صففت
تشير للخيرات وللرزق جمعت
وهاء شقيق ثم واو مقوس
كأنبوب حجاب (ملتوى) من السر التوتْ
وأخرها مثل الأوائل خاتم
خماسى الأركان.

ولقد أثار اهتمامنا هذا القسم بغرابته فى المعانى المجهولة فيه وتراكيبه اللغوية الغامضة، ولما اخذنا فى البحث فى كتب السحر، وجدناه فى كتاب «شمس المعارف» لمؤلفه (البونى) بنصه فى صفحة ٨٢ من الجزء الأول تحت عنوان الدخول على الأكابر، وإن كنا قد وجدنا فى الكتاب نفسه فى صفحة ٥٢ من الجزء الأول ان اسم السلام مَنْ اكثر من ذكره سلمه الله ـ تعالى ـ من جميع الآفات ومن اكثر من ذكره إلى أن يغلب عليه منه حال ثم امسك الحية والعقرب فإنها لا تضره ابدًا..!!

موكب الاحتفال بالمولد

بدأ الاحتفال عصر يوم الخميس ٢٨رجب ١٤١٣ هجرية الموافق ٢١ يناير ١٩٩٣ بأن تجمع اتباع الطريقة الرفاعية امام مسجد السيدة زينب ـ رضى الله عنها ـ وقد وضع امام المسجد لوحة كبيرة أمام مدخل المسجد كتب عليها عبارة «الطريقة الرفاعية»، وعلى الرغم من أن الوقت كان وقت صلاة العصر إلا أن نسبة كبيرة ظلت منتظرة من اتباع

الطريقة الرفاعية خارج المسجد تنتظر ختام الصلاة وبدء الموكب، وفور أن نودى بذلك اندفع عدد كبير منهم ليكونوا فى مقدمة الموكب، على الرغم من أن السيد (أحمد محمد الرفاعى) خليفة الطريقة الرفاعية كان يمتطى جواده البنى اللون وبشارته السوداء فى آخر الموكب.

وقد برز فى الموكب حملة البيارق السوداء وحملة السيوف والدبابيس وفرق الطبل البلدى والصنوج والسلاَّمية.

وقد برز فى الموكب أتباع الطريقة الرفاعية بمحافظة السويس، الذين شاركوا فى الموكب بنموذج من المراكب ذات المجداف، وضعوه فوق أربع عجلات كان يشدها فى الموكب أحدهم، فى حين وقف فوقها نحو أربعة رجال، وبعض الأطفال يزمرون ويدقون الطبل.

وعلى كثرة الطبول والآلات الموسيقية الشعبية إلا أن دق الطبول كان هو السيد فى الموكب بحيث غطى تمامًا على أى هتاف كان يقال اللهم إلا بعض هتافات تقول «يا رفاعى»، أو «مدد يا أبا العلمين يا رفاعى» أو «مدد مدد»، أو «لا إله إلا الله»، أو «يا سيدى خميس يا رفاعى يا عريس»...!

لقد اتخذ مسار الموكب اتجاه شارع بور سعيد ثم شارع راتب باشا حلمى بالحلمية الجديدة، فشارع أحمد عمر يسار قسم الدرب الأحمر، فشارع محمد على عند جامع قيسون، حتى وصل إلى مسجد (الرفاعى) بالقلعة.

وعلى الرغم من أن بداية الموكب الاحتفالى كان فى تمام الساعة الثالثة والنصف إلا أربع دقائق من أمام مسجد السيدة زينب، فقد انتهى ركب الموكب فى تمام السادسة والنصف بالقلعة أمام مسجد الرفاعى، فى مدة ثلاث ساعات كاملة، وسط فرح وابتهاج أتباع الطريقة الرفاعية الذين جاءوا من كل حدب وصوب وجمهور الأهالى الذين كانوا يقذفون الموكب من الشبابيك والشرفات ببعض قطع من الحلوى.

كان لافتًا للنظر ذلك الدرويش الذى كان يحمل «چنطا» [هو الجزء المعدنى من إطار سيارة] ويصله بسيخ مدبب يدق عليه بمطرقة معدنية ثقيلة، ومع كل طرقة كان ينغرس فى خد أحد الأتباع فينفذ من فمه من الداخل إلى الخارج ببروز طرف مدبب بطول حوالى ٥سنتيمترات، ثم سرعان ما يسحبه ذلك الدرويش دون أن تراق نقطة دم واحدة أو يترك ذلك أثر قطع على الخد..!

إنها صورة يرفضها العقل تمامًا ولا أعرف كيف رأت ذلك عيناى اللتان سوف يأكلهما الدود..!!

إنها لن تخرج عن أن تكون صورة من صور الحواة أو كالسحرة الذين نراهم فى التليفزيون..! ومع ابتعاد الموكب بعيدًا عن عينى، وابتلاعه لصورة شعوذة ذلك الدرويش، كانت تطن فى أذنى عبارة (الرفاعى) عن (دولة الأشباح التى حضرت)، وتساءلتُ ... هل صحيح أنها حضرت؟

الهوامش والمراجع

(١) سعيد عبدالفتاح الصياد، «التصوف عقيدة وسلوك»، ص٤٧٢، ٤٧٥، مطبعة الأمانة بجزيرة بدران ، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٤.

(٢) إبراهيم الرفاعى، من مقدمة كتاب «حالة أهل الحقيقة مع الله» للإمام احمد الرفاعى، ص٥ ، دار آل الرفاعى، مصر، قنا، قوص، حجازة قبلى، الطبعة الأولى، ١٩٩٣.

(٣) الراوى هنا هو هديب كمال كامل أحمد، ٤٧ سنة، من أتباع الطريقة الرفاعية باللاهون، بحر يوسف، الفيوم، لقاء تم فى يوم الأربعاء ٢٧ رجب ١٤١٣ هجرية الموافق ٢٠ يناير ١٩٩٣ أثناء حضوره مولد الرفاعى بالقاهرة.

(٤) الراوى هو الحاج/ محمد محمد إبراهيم عوض الرفاعى، ٥٠ سنة، نائب الطريقة الرفاعية بمغاغة بمحافظة المنيا، فى التاريخ نفسه والمكان السابق.

(٥) عبدالوهاب الشعرانى، «الطبقات الكبرى المسمَّاة بلواقح الأنوار فى طبقات الأخيار»، ص ١٤١ جـ١، دار الجيل ، بيروت، ١٩٨٨.

(٦) محمد أبوالهدى الرفاعى الصيادى، «قلادة الجواهر فى ذكر الغوث الرفاعى وأتباعه الأكابر»، ص ٣٣، دار القلم العربى، حلب، سوريا، بدون تاريخ.

(٧) المرجع السابق، ص ٣٣.

(٨) المرجع السابق، ص ٤١.

(٩) أحمد الرفاعى، «البرهان المؤيد»، ص ٢٧، تحقيق: صلاح عزام، مكتبة دارالشعب، ١٩٨٢.

(١٠) صلاح عزام، «أقطاب التصوف الثلاثة»، ص٢٥، دار الشعب الطبعة الثالثة، نوفمبر ١٩٦٨.

(١١) محمد أبوالهدى الرفاعى الصيادى، «قلادة الجواهر..»، ص ٦٠.

(١٢) عبدالوهاب الشعرانى، «الطبقات الكبرى..» ص ١٤٢، جـ١.

(١٣) أحمد الرفاعي، «البرهان المؤيد»، ص ٢٨.
(١٤) محمد أبو الهدى الرفاعي الصيادي، «قلادة الجواهر..»، ص ٦٨.
(١٥) محيي الدين الطعمي، «الجواهر فيمن رأى الخضر من الأكابر»، ص ٦٦، مطبعة السعادة بميدان أحمد ماهر، القاهرة، ١٩٨٨.
(١٦) محمد أبو الهدى الرفاعي الصيادي، «قلادة الجواهر...»، ص ٨٠.
(١٧) المرجع السابق، ص ٤٣٤.
(١٨) اليافعي، «روض الرياحين في حكايات الصالحين»، ص ٤٤٠، مؤسسة عماد الدين، قبرص، بدون تاريخ.
(١٩) محمد أبو الهدى الرفاعي الصيادي، «قلادة الجواهر..»، ص ٦٠.
(٢٠) المرجع السابق، ص ١٠٨.
(٢١) المرجع السابق، ص ١٠٩.
(٢٢) المرجع السابق، ص ١٠٩.
(٢٣) إبراهيم الرفاعي، من مقدمة كتاب «حالة أهل الحقيقة مع الله» لأحمد الرفاعي، ص ٦.
(٢٤) المرجع السابق، ص ٦.
(٢٥) الراوي هو إبراهيم محمود صالح، ٣٩ سنة، نائب السادة الرفاعية عن نقطة الأحراز بمركز شبين القناطر بمحافظة القليوبية.
(٢٦) محمد أبو الهدى الرفاعي الصيادي، «قلادة الجواهر..»، ص ١٠٩.
(٢٧) سعيد عبدالفتاح الصياد الرفاعي، «التصوف عقيدة وسلوك»، ص ٥٠١.
(٢٨) محمد أبو الهدى الرفاعي الصيادي، «قلادة الجواهر..»، ص ٣٨.
(٢٩) المرجع السابق، ص ٣٨.
(٣٠) عبدالصمد الأحمدي، «الجواهر السنية والكرامات الأحمدية»، ص ٥٢، مكتبة محمد علي صبيح بالأزهر، القاهرة، ١٩٤٤.
(٣١) الراوي هو الحاج عبدالنبي حسن خاطر، ٦٨ سنة، من اتباع الطريقة الرفاعية بكفر شكر الشويك بمركز شبين القناطر بمحافظة القليوبية، يوم الأربعاء ٢٧رجب ١٤١٣ هجرية الموافق ٢٠ يناير ١٩٩٣ أثناء الاحتفال بمولد الرفاعي.
(٣٢) الراوي هو حسن يوسف خميس، ٧١ سنة، الفيوم.
(٣٣) محمد أبو الهدى الرفاعي الصيادي، «قلادة الجواهر..»، ص ٧٣.
(٣٤) المرجع السابق، ص ٧٣.
(٣٥) المرجع السابق، ص ٦٨.
(٣٦) المرجع السابق، ص ٧٨.
(٣٧) عبدالصمد الأحمدي، «الجواهر السنية»، ص ٤١، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح بالأزهر، القاهرة، ١٩٤٤.
(٣٨) إبراهيم أحمد شعلان، «الشعب المصري في أمثاله العامية»، ص ١٧٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.
(٣٩) إدوارد وليم لين، «المصريون المحدثون ـ شمائلهم وعاداتهم»، ص ٢٠٣، ٢١٢، ٢١٥، ٢٣٠، ٣٩٦، ٤٠٨، ترجمة: عدلي طاهر نور، دار النشر للجامعات ١٩٧٥.
(٤٠) الراوي هو نور محمد أبوالعلا، ٣٩ سنة، شارونة، مغاغة، المنيا.
(٤١) الراوي هو عبدالرحيم عبدالعزيز وهبة، ٦٦سنة، خليفة السادة الرفاعية بقلندول، مركز ملوي بمحافظة المنيا.
(٤٢) أشار الراوي عندما سألناه عن اسم (سعد الدين) من يكون فأجاب أنه (سعد الدين الجباوي) وهو تلميذ من اتباع (الرفاعي) في عصره، وقد بحثنا في المراجع عن اسم (سعد الدين الجباوي) هذا فوجدنا أن (إدوارد وليم لين) قد ذكره في كتابه «المصريون المحدثون...»، ص ٢١٢، حيث قال في معرض تناوله للطريقة الرفاعية أن السعدية فرقة أخرى من الرفاعية أشهر من العلوانية الرفاعية وقد أسس السعدية الشيخ (سعد الدين الجباوي)، وأعلامها وعمائم أعضائها خضراء، وقد تكون عمائم قاتمة. ويوجد في هذه الطائفة دراويش يمسكون الثعابين السامة والعقارب بلا خوف، ويلتهمون بعضها، إلا أنهم ينزعون أنياب الثعابين حتى يأمنوا شرها.
(٤٣) الراوي نفسه.
(٤٤) خشي الراوي إخبارنا بكل عبارات القسم خشية معرفة السر الذي يتكتمه كل من يعرفه من أبناء الطريقة الرفاعية، ولما ألححنا عليه وتلبية لرغبته طلبنا منه أن يقفز على جزء من القسم فلا يذكره لنا ثم يكمل الباقي منه، فارتاح الراوي، وترك جزءًا منه وأكمل بعد ذلك وهو مطمئن إلى أننا لم نعرف السر كاملاً..!
(٤٥) القسم من هنا يأخذ وصف حروف سريانية شكلها على النحو الآتي:

وهذا القسم تعلمه الراوي (عبدالرحيم عبدالعزيز وهبة) من شيخ يدعى (عبدربه) من «بني أحمد» بمركز المنيا بمحافظة المنيا، وكان كبيرًا في السن، وكانت كتابة يد بقلم (حجن) غاب، وكان الحبر ماء ورد وزعفران، وفق رواية الرواي نفسه.

توظيف الموسيقى الشعبية في سينما الطفل

د. جهاد داود

أفرزت حركات التحرر الاجتماعي والسياسي في أوروبا خلال القرن الماضي ثورة صناعية ضخمة، وأظهرت الحاجة الملحة إلى اتجاهات ثقافية جديدة، اتخذت من شعارات الثورة الفرنسية عن الحرية والإخاء والمساواة نموذجًا مثاليًا لها. وانعكس ذلك على الاهتمام بفنون الشعوب الأوروبية المختلفة بوصفها تعبيرًا ديمقراطيًا فرض نفسه لجذب القوى الشعبية المؤثرة في حركة التحرر الاجتماعي والسياسي من جانب، ولتأكيد قومية الشعوب وإبراز هويتها والبحث في جذور وأصول ثقافتها من جانب آخر، بعيدًا عن جو القصور والملوك والنبلاء الذي كان محور الفنون خلال العصور السابقة.

وكانت من أهم مظاهر هذا التغيير تشييد المسارح وقاعات الموسيقى لتجذب جمهورًا جديدًا من طبقات الشعب المتوسطة والعاملة، والذي فرض بدوره ذوقًا موسيقيًا جديدًا بدأت ملامحه تظهر من اهتمام المؤلفين الموسيقيين بالاتجاه القومي، في الموسيقى الأوروبية، من خلال رومانسية القرن التاسع عشر (١)، وليبدأ المؤلفون والباحثون والعلماء في رصد ظواهر الموسيقى الشعبية؛ حيث أصبحت الشعوب تتطلع إلى مزيد من التقارب والألفة، وتسعى إلى تأكيد قوميتها بالبحث في تراثها وجذورها لتأصيل هويتها المتفردة، وانشغل الباحثون في دراسة مقامات شعوبهم وإيقاعاتها، وأصغوا السمع لأغانيهم الشعبية، وتعمقوا في تاريخهم وعاداتهم وتقاليدهم وأقاصيصهم وملاحمهم الشعبية، وكان من آثار ذلك ظهور الاتجاه القومي بوضوح في مؤلفات الموسيقيين الأوروبيين خلال القرن العشرين (٢).

لقد أدرك عالم الشمال قيمة التراث في التعبير عن الذات وتأصيل الفكر وتنمية القدرات وحركة الخلق والإبداع وتحقيق الأماني والأحلام، فبدأ مبكرًا في دراسة تراثه الموسيقي الشعبي، بل اندفع يبحث في موسيقى الشعوب العربية عن الموسيقى الأوروبية(٣)، ليغذي موسيقاه بعناصر موسيقية مختلفة، وليفيد من تجارب شعوب كانت لحضارتها وثقافاتها مكانة مهمة في عصور تاريخية مختلفة وسابقة.

لقد بدأت تلك الدراسات بتسجيل الآثار الموسيقية للحضارات القديمة، وكتبت دراسات تاريخية حول موسيقى الشعوب خلال العصور المختلفة تضمنت فصولاً حول الموسيقى المصرية القديمة، والموسيقى الشعبية المصرية، والموسيقى العربية (٤)، وكذلك تضمنت دراسات حول

الموسيقى الصينية والهندية والإيرانية والتركية والفارسية وغيرها من موسيقى الشعوب والقوميات فى العالم كله.

ومع اكتشاف إديسون للفوتوجراف الذى يعتبر ثورة علمية فى تطور علوم الموسيقى؛ حيث أمكن تسجيل الموسيقى وإعادة سماعها مرة أخرى، بدأت الدراسات الموسيقية مسارًا جديدًا أكثر دقة وعلمية، وبدأ البحث حول النظم الموسيقية (٥) المختلفة لشعوب العالم، وبدأ الباحثون والعلماء الأوروبيون يتجهون بشكل لم يسبق له مثيل فى تاريخ الموسيقى لبحث ظواهر الموسيقات الشعبية المختلفة، ومنهم من اهتم بالبحث والدراسة فى الموسيقى المصرية والعربية خلال العصور المختلفة (٦).

ومن جانب آخر...

أعاقت ظروفُنا الاجتماعية والسياسية فى مصر، خلال القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين، مسايرة حركة التطور العلمى فى دراسة التراث الموسيقى الشعبى المصرى، فمعظم الدراسات العربية والمصرية التى كتبت خلال تلك الفترة التاريخية، وأغلبها فى مجال الأدب الشعبى، كانت «أدعى إلى الأسى منها إلى التقدير، ويتصف الكثير منها بالاستعجال والسطحية، وكان الجهد المبذول فيها لا يتميز بالجد والاستقصاء والدقة »(٧).

ورغم الاهتمام المتزايد بميراثنا الشعبى وحركة التطور العلمى والمنهجى التى سادت مصر خلال النصف قرن الأخير، وكم الدراسات العلمية وخاصة فى مجال الاجتماع والأدب الشعبى، ومساندة واهتمام الدولة بالفنون الشعبية بعثًا للقومية وتأكيدًا للهوية وجذبًا لجماهير الشعب العاملة ودفعًا لها للمشاركة فى حركة التغيير والبناء، إلا أن الطريق مازال أمامنا طويل للحاق بمسيرة عالم الشمال، خاصة ونحن نملك ثراءً ضخمًا من تراثنا الشعبى، وكنوزًا لاتعد ولا تحصى من تراكمات ثقافية تمتد لأكثر من سبعة آلاف عام.

فهل آن الأوان لكى تلتقى جهود العلماء وأحلام المبدعين فى خلق حركة قومية مصرية تتخذ من التراث الشعبى المصرى ركيزة لها، ولتكنْ بدايتنا مع طفل اليوم ومستقبل الغد.

الطفل والموسيقى

للموسيقى تأثير خاص وعميق على الطفل، فى فترة نموه المبكرة وتحدثنا العديد من الدراسات والأبحاث عن أهمية الدور الذى تلعبه الموسيقى خلال مراحل الطفولة المختلفة، وهو تأثير ودور متشعب الجوانب متعدد الأهداف منه:

١) إن الموسيقى قادرة على إثراء الجانب الوجدانى للطفل ليساعد الجانب المادى وصولاً إلى مواجهة سوية لمعطيات البيئة.

٢) إن الموسيقى بالنسبة إلى تنشئة الطفل هى العنصر المكمل لشخصيته.

٣) إن للموسيقى تأثيرًا فى تكوين وتنمية ملكة الخلق والابتكار والإبداع، ووسيلة مهمة لتقويم النفس.

٤) للموسيقى دورها فى الارتقاء بالسلوك الاجتماعى والقومى للطفل.

٥) تنمى الموسيقى النواحى الجسمية والتآزر الحركى والعضلى للطفل.

٦) تنمى الموسيقى القدرة على التمييز السمعى والملاحظة وتركيز الانتباه والذاكرة والإحساس الزمنى للطفل من أجل تكوين الشخصية المتكاملة.

٧) تشبع الموسيقى بعض الحاجات النفسية للطفل، كالحاجة إلى الحب والحنان والأمان وحاجته إلى الانتماء والقبول الاجتماعى والحاجة إلى احترام الذات، وتقديرها بالمعرفة والفهم والإنجاز والنجاح.

٨) تخفف الموسيقى من حدة القلق والتوتر فى نفس الطفل كما تخفف أيضًا من حدة الانطواء والاكتئاب والمخاوف من نفسه.

الطفل والسينما

إن للسينما دورها وتأثيرها الفعال فى تنشئة الطفل فى مراحل نموه المختلفة، وخاصة بعد دخول التليفزيون فى معظم البيوت المصرية. وفى ظل الأحوال الاقتصادية والاجتماعية الراهنة، بل فى ظل مشكلات الزحام واختناقات المواصلات والمرور وغياب النشاط الرياضى وتحجيم الساحات الشعبية واختفاء المساحات الخضراء وزيادة البطالة والتخوف من الإفساد والجريمة، فلا تجد الأسرة المصرية ما تفعله للترويح عن النفس سوى أن تقبع فى المنزل مع صغارها تستمتع بمشاهدة التليفزيون الذى يقدم بين برامجه العديد من البرامج والأفلام الموجهة للطفل.

وقد أثبت إحصاء قامت به أجهزة البحث فى اتحاد الإذاعة والتليفزيون حول برامج الأطفال فى التليفزيون أن نسبة ٧٠٪ من الأطفال عينة البحث، وهى أعلى نسبة، تنتظم فى مشاهدة برنامج سينما الأطفال (٨).

ومن جانب آخر، فإن انتماء السينما، وهى إحدى وسائل الإعلام الجماهيرية، إلى ميدان الاتصال يجعلها فى جوهرها إحدى وسائل المعرفة، التى تعتبر من أهم متطلبات تنشئة الطفل السوى وإحدى حاجاته الأصيلة. ولا أعتقد أن هناك حاجة إلى مزيد من التأكيد حول هذا الموضوع.

وتعتبر الموسيقى إحدى العناصر الرئيسية فى فن السينما، وأعتقد أننا نستطيع أن نتخيل فيلمًا بلا حوار؛ ولكننا لا نسطيع أن نتخيل فيلمًا بلا موسيقى. فالموسيقى هى روح الفيلم، ومن المعروف أن الموسيقى قد صاحبت صناعة السينما منذ بدايتها وخلال فترة السينما الصامتة.

فإذا أخذنا فى الاعتبار تأثير الموسيقى وأهميتها بالنسبة إلى الطفل، وعلاقتها الوطيدة بالسينما، لأمكن لنا معرفة مدى التأثير الذى يمكن أن يحدث للطفل فى حالة توظيف الموسيقى فى السينما توظيفًا جيدًا، يحقق أهدافًا فنية وتربوية وقومية نسعى إليها فى تنشئة الأجيال القادمة.

فهل يمكن أن يتم ذلك من خلال توظيف الموسيقى الشعبية فى سينما الطفل؟

الموسيقى الشعبية المصرية

إن التعرف على تراثنا الموسيقى الشعبى بداية أساسية لكل مهتم بهذا الموضوع، وهى مهمة شاقة ـ على عكس ما تبدو ـ لتنوعه وثرائه. وهو أمر يحتاج إلى منهاج علمى، بقدر مانستطيع، من أجل التعمق والبحث فى عناصره المتشعبة، ومنظور يضيق أو يتسع بحسب رؤيتنا له.. فما أهم عناصر تراثنا الموسيقى الشعبى؟

أولاً: الأغنية الشعبية

ترتبط الأغنية الشعبية بحياة الإنسان ارتباطًا وثيقًا منذ ولادته وخلال مراحل حياته المختلفة، يرددها كلما دعت الحاجة إلى ذلك، وتسهم بدور فعال فى كل مناسبة يعيشها، فمنها أغانى الطفولة المرتبطة بالميلاد وتهنين الأطفال والسبوع والختان وألعاب الأطفال المختلفة. ومنها أغانى الأفراح، وتشمل: أغانى الخطوبة وليلة الحناء والزفاف والصباحية، وهناك أغانى العمل للصيادين والحمالين وعمال البناء، بالإضافة إلى أغانى الحقل، وخاصة فى مواسم جمع القطن وحصاد القمح. ثم نأتى إلى الأغانى الدينية التى ترتبط بالمناسبات الدينية العامة كمولد النبى والحج والعمرة والأعياد الدينية المختلفة، وتلك التى ترتبط بالمناسبات الدينية الخاصة احتفالاً بذكرى الأولياء بالقرى المصرية، بالإضافة إلى ترانيم ومدائح وألحان الكنيسة القبطية المصرية. ثم هناك الموال الشعبى الذى يحمل قيمًا أخلاقية، أو عبرًا تاريخية، أو غضبًا متأججًا فى الصدور، أو جراحًا عميقة فى القلوب، أو شكوى اليمة، أو وصفًا هادئًا، أو غزلاً مرحًا. ونضيف إلى ذلك نداءات البائعين فى الأسواق والملاحم الشعبية التى تحكى قصصًا شعبية تمتلئ بالبطولة والمغامرة والحب والخيال.

ثانيًا: الموسيقى الشعبية الآلية

ترتبط الموسيقى الشعبية الآلية أساسًا بالرقص الشعبى، كرقص الخيل والغوازى وألعاب التحطيب. كما تساهم الموسيقى الآلية فى بعض المناسبات الاجتماعية الشعبية والاحتفالات الدينية... ومن أشهر أشكالها التقاسيم، وخاصة على آلة السلأمية الشعبية، والتى تسهم فى تخفيف وطأة العمل والحياة ورعى الإبل وقضاء الوقت واللهو والسمر.

ثالثًا: الآلات الموسيقية الشعبية

تحتوى قائمة الآلات الموسيقية الشعبية المصرية عددًا كبيرًا من الآلات الموسيقية، منها الآلات الإيقاعية المصوتة بذاتها كالصاجات والطورة [٩] والمثلث والشخاليل والأجراس، ومنها أشكال الطبول المختلفة كالدربكة والدُهلّة [١٠] والطبل البلدى وطبل الباز [١١]، والرق والدف والمزهر والنقرزان [١٢]، ومنها آلات النفخ كالسلأمية بأحجامها والأرغول بأشكاله المختلفة كالربعاوية والستاوية [١٣] والقرمة والمقروتة والترماى [١٤]، كما تضم هذه المجموعة آلة المزمار البلدى بأحجامه المختلفة الأبا والشلبية والسبسى [١٥]، وأخيرًا مجموعة الآلات الوترية والتى تضم الربابة والسمسمية والطنبورة [١٦] .

رابعًا: الآثار الموسيقية المصرية

إننا نملك مجموعة ضخمة من الآثار الموسيقية لمختلف العصور التاريخية، والتى تعتبر جزءًا من تراثنا الموسيقى الشعبى، بمفهومه العلمى الحديث، فهناك النقوش والرسومات الموسيقية على جدران المعابد، وهناك الآلات الموسيقية التى حفظها لنا جفاف الطقس المصرى واعتقاد المصريين القدماء بالبعث والحياة الأخرى. منها الآلات الإيقاعية المصوتة بذاتها كالأيدى والأرجل المصفقة والصاجات والأجراس والسيستروم، ومنها مجموعة الطبول المتنوعة، ومنها مجموعة آلات النفخ: الناى، بنوعيه الطويل والقصير ، والأرغول، والمزمار المزدوج ، وأخيرًا مجموعة الآلات الوترية التى تضم الهارب بأشكاله المختلفة؛ المقوس

وذى الحامل والكتفى والزاوى والكنارة والعود بنوعيه قصير الرقبة وطويل الرقبة. ويوجد بالمتحف المصرى العديد من هذه الآلات كما يوجد العديد منها أيضًا محفوظ بكبرى متاحف العالم.

وتدل الدراسات، التى أجريت على الآلات الموسيقية المصرية القديمة، على وجود تشابه وتماثل بينها وبين الآلات الموسيقية الشعبية المصرية المستخدمة حاليًا، ويمكن لنا ملاحظة ذلك بسهولة.

خامسًا: البحث العلمى

إن علم موسيقى الشعوب، وتاريخ البحث العلمى فى تراثنا الشعبى، ومعظمه دراسات قام بها الباحثون الأوروبيون، جزء لايتجزأ من تراثنا الموسيقى، يجب معرفته وإلقاء الضوء عليه ودراسته والإفادة منه، كما يجب أيضًا متابعة البحث العلمى المصرى فى هذا المجال.

الموسيقى الشعبية وسينما الطفل

أولاً: يمكن توظيف الأغنية الشعبية أو الموسيقى الآلية الشعبية فى سينما الطفل بالشكل التقليدى للموسيقى التصويرية، ويختلف تقديمها فى سياق الفيلم تبعًا للرؤية التى نرغب فى تقديمها للمشاهد، ويكون ذلك بوسائل ثلاث:

١) إعادة تقديم الأصل الشعبى بعد تهذيبه من العبارات غير اللائقة - إن وجدت فى النص - أو المبالغة غير الفنية وغير المنطقية فى أسلوب الأداء الشعبى، ويكون ذلك بأداء المؤدى الشعبى أو الفنان المحترف.

٢) صياغة جديدة تستلهم من العلوم الموسيقية أبعادًا وآفاقًا موسيقية أوسع، مع الاحتفاظ بجوهر العمل الموسيقى الشعبى الأصيل. ويكون الأداء، فى هذه الحالة، من الفنان المتخصص أو الأوركسترا أو الكورال.. إلخ. وقد تضمنت مؤلفات عدد من المؤلفين الموسيقيين المصريين صياغة جديدة لبعض الأغانى والألحان الموسيقية الشعبية المصرية(١٧).

٣) الاستلهام من العناصر الموسيقية للأغانى والموسيقى الشعبية المصرية لتأليف موسيقى جديدة تحمل فى روحها الطابع الشعبى والقومى الأصيل. ونجد الكثير من المؤلفات الموسيقية المصرية المتطورة متعددة التصويت تحتوى على عناصر موسيقية من التراث الشعبى المصرى (١٨).

ثانيًا: يجب أن يكون توظيف الموسيقى الشعبية فى سينما الطفل من منظور أكثر شمولية وأوسع أفقًا يخدم أهدافًا فنية وتربوية وقومية، وأن يؤدى دوره فى إثراء المعرفة والثقافة لدى الطفل، ويمكن أن يتم ذلك على النحو التالى:

١) التعريف بالآلات الموسيقية؛ تاريخها وكيفية وأماكن صناعتها، والأدوات التى تستخدم فى ذلك، ومميزاتها وطابع صوتها، وطرق التدريب والعزف عليها، وأماكن تواجدها واستخدامها الشعبى، وعلاقاتها بالعادات والتقاليد الشعبية.. إلخ.

٢) تسجيل ورصد آثارنا الموسيقية فى مختلف العصور وتطورها وارتباطاتها الاجتماعية واستخداماتها الموسيقية، وقدومها أو هجرتها، من، وإلى، مختلف الشعوب والمجتمعات الأخرى.

٣) إلقاء الضوء على السيرة الذاتية للباحثين والعلماء المحليين والمستشرقين الأوروبيين وجهودهم العلمية ونتائج أبحاثهم وأهم كتاباتهم فى هذا المجال.

٤) التعريف بعلم موسيقى الشعوب والطرق الميدانية لجمع مادته الشعبية، وأحدث الوسائل العلمية والمعملية فى تحليل ودراسة موسيقى الشعوب.

٥) إثراء الحركة الموسيقية الشعبية والعلمية المتطورة والقومية المصرية، والتى هى جزء لاينفصل عن الحركة الثقافية المصرية بشكل عام.. وذلك بنشر الوعى الموسيقى الشعبى وتشجيع الصياغة الجديدة والتأليف الذى يحمل عناصر الموسيقى الشعبية.

٦) التعرف على شعوب وقوميات مختلفة من خلال موسيقاها الشعبية، وما يمكن أن يحدثه ذلك من تقارب وتفاهم بين الشعوب المختلفة يخدم قضية السلام العالمى الذى نسعى إليه جميعًا.

خاتمة

إننا نشهد الآن فى نهاية القرن العشرين تطورًا ضخمًا وثورة إعلامية رهيبة فى الاتصالات ونقل المعلومات، تذيب الهوية وتمحو الشخصية، وينفذ من خلالها القوى ليفرض نموذجه على الضعيف.. فيجب أن نعمل سويًا وبجدية واجتهاد وفكر واعٍ لتثبيت أقدامنا فى هذا العالم، متمسكين بقوميتنا وأصالتنا، محافظين على عاداتنا وقيمنا، متطلعين إلى طفل اليوم ومستقبل الغد.

الهوامش

١ ـ وجد الاتجاة القومى فى الموسيقى الأوروبية أصداء واسعة فى مؤلفات «بورودين» و«بالاكيريف» و«جلينكا» و«موسورسكى» و«رمسكى كورساكوف» فى روسيا، و«سميتانا» و«دفورجاك» فى تشيكوسلوفاكيا و«جريك» فى النرويج و«شوبان» فى بولندا، و«ألبينيز» و«جرنادوس» فى أسبانيا، و«ليست» فى المجر، و«إلجار» فى انجلترا وغيرهم.

٢ ـ كتب معظم مؤلفى القرن العشرين مؤلفات موسيقية تحمل الطابع القومى لشعوبهم، ومن أبرزهم «بارتوك» و«كوداى» فى المجر، و«دى فايا» فى أسبانيا، و«فون ويليامز» و «بريتن» فى انجلترا، و«سترافنسكى» و«ختشادوريان» فى الاتحاد السوفيتى، و«جيرشوين» و«كوبلاند» فى الولايات المتحدة الأمريكية، و«فيلا لوبوس» فى البرازيل، و«انسكو» فى رومانيا، و«شيما نوفسكى» فى بولندا ،و«ياناتشك» فى تشيكوسلوفاكيا، وغيرهم.

٣ ـ Exotic Music تعبير أطلقه الأوروبيون على الموسيقى ذات التقاليد الأوروبية المختلفة من مقامات وإيقاعات وقوالب وآلات موسيقية.. إلخ.

٤ ـ من أبرز هذه الدراسات كتابات العالم الفرنسى «فييوتو» الذى صاحب الحملة الفرنسية على مصر عام ١٧٩٨م. ونشرت له ثلاثة أجزاء حول الموسيقى المصرية ضمن كتاب وصف مصر، احتوت على بعض المدونات الموسيقية.

كذلك أيضًا دراسة «إدوارد وليم لين» الذى حضر إلى مصر خلال حكم محمد على، وكتب فصلاً حول الموسيقى فى مؤلفه الشهير «عادات وتقاليد المصريين المحدثين» الذى نشر بلندن عام ١٩٦٠.

٥ ـ Musical system ويقصد بهذا التعبير السلالم والمقامات الموسيقية.

٦ ـ هناك أكثر من مائة دراسة وبحث حول الموسيقى المصرية القديمة والموسيقى الشعبية المصرية. من أهمها كتابات «هانز هيكمان» وله أربع وعشرون دراسة حول الموسيقى المصرية القديمة، وعشر دراسات حول الموسيقى الشعبية المصرية، و«كورت ساكس» عالم الاثنوموزيكولوجى الشهير، والمستشرق الإنجليزى «هنرى جورج فارمر»، وعالم الآثار الفرنسى «ماسبيرو» الذى دون العديد من الأغانى الشعبية المصرية من عام ١٩٠٠ وحتى عام ١٩١٤ وغيرهم.

٧ ـ لمزيد من التفاصيل انظر: أحمد رشدى صالح ، فنون الأدب الشعبى، دار الفكر، القاهرة ١٩٥٦، ص٤٠ وما بعدها.

٨ ـ كتاب الإحصائيات لاتحاد الإذاعة والتليفزيون، القاهرة ١٩٨٨م.

٩ ـ صاجات أكبر حجمًا من الصاجات التى تستخدم فى رقص الغوازى، ويستخدمها من الرجال، فقط ، فى مصاحبة الأغانى الدينية وخاصة أغانى المديح النبوى.

١٠ ـ الدُهلَّة طبل يشابه الدربكة بحجم يصل قطره إلى أكثر من متر، ويستخدم فى الزار.

١١ ـ طبل الباز هو الذى يقرع عليه المسحراتى خلال شهر رمضان.

١٢ ـ النقرزان: طبول توضع غالبًا فوق ظهر الجمال، وهى ذات إطار، وتستخدم غالبًا فى الاحتفالات الدينية.

١٣ ـ من فصيلة الأرغول ذات الريشة المفردة وتكون ثقوبه فى القصبتين إما أربعة ثقوب (الربعاوية) أو ستة ثقوب (الستاوية).

١٤ ـ من فصيلة الأرغول، وتكون الثقوب فى القرمة على القصبتين. أما المقرونة فلها بوقان يشبهان قرون الحيوان والتروماى بوق واحد يشبه بوق زمارة كمسارى التروماى، وهما أصغر حجمًا.

١٥ ـ ذات ريشة مزدوجة، ويصل حجم الأبا إلى ٦٠ سم، وهى ضعف حجم الشلبية والتى هى ضعف حجم السبسى.

١٦ ـ تشابه السمسمية، وتستخدم فى منطقة النوبة فقط، وتضبط أوتارها بشكل مختلف عن السمسمية.

١٧ ـ على سبيل المثال المتتالية الشعبية والسيمفونية الشعبية لأبى بكر خيرت، وأغانى الحنة ومرمر زمانى وسوسه كف عروسة لجمال عبدالرحيم.

١٨ ـ المؤلفون المصريون القوميون: أبو بكر خيرت، ويوسف جريس، وعزيز الشوان وجمال عبدالرحيم وغيرهم.

المراجع العربية

١ ـ احمد رشدى صالح: فنون الأدب الشعبى ، دار الفكر، القاهرة ، ١٩٥٦.

٢ ـ إدوارد وليم لين: المصريون المحدثون عاداتهم وشمائلهم، ترجمة عدلى طاهر نور ، دار النشر للجامعات المصرية ، القاهرة، ١٩٧٥.

٣ ـ د. سمحة الخولى: القومية فى موسيقى القرن العشرين ، عالم المعرفة ، الكويت، ١٩٩٢.

٤ ـ د. صافيناز السلانكلى: موسيقى وأغانى الأطفال فى وسائل الإعلام المصرية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٨٢.

٥ ـ د. عفت عياد: اهمية نشر اغنية الطفل من خلال وسائل الإعلام المصرية ، جامعة حلوان، القاهرة ، ١٩٨٢.

٦ ـ د. فؤاد ابو حطب: التربية الموسيقية من خلال وسائل الإعلام ، جامعة حلوان ، القاهرة، ١٩٨٢.

٧ ـ د. محمد الجوهرى: علم الفولكلور ، دار المعارف ، القاهرة، ١٩٧٥.

٨ ـ د. هدى قناوى: الطفل المصرى والتربية الموسيقية، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٨٢.

المراجع الأجنبية

1- Baines Anthony: Musical instruments through the Ages, pengiun books, U.K 1961.

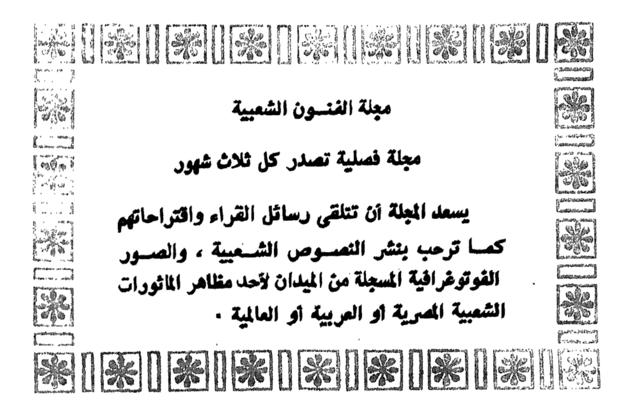
2 - Buchner, Alexander: colour encyclopedia of musical instruments, Hamlyn, prague, 1980.

3 - Kunst, jaap: Ethnomusicology, Martinus Nijhoff- the Hague, Netherlands 1974.

4 - Sachs, curt: The History of musical instruments, J.M.Dent of sons Ltd, London, 1942.

5 - Sachs, Curt: The Rise of musical instruments in the ancient world, East and West, Norton, New York, 1943.

6 - Sachs, Curt: The wellsprings of music, Martinus Nijhoff- the Hague, Netherlands, 1962.



الرقص الشعبى المسرحى

د. أحمد حسن جمعة

الرقص الشعبى أقدم أنواع الرقص، وهو مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالتاريخ، كما أنه يعبر عن الروح القومية والملامح الوطنية لكل مجتمع. إنه وسيلة حية لترجمة أحاسيس الشعوب ومعتقداتها وطبائعها، وهو يلعب دورًا مهمًا فى الترويح عن النفس، ويشكل عنصرًا أساسيًا فى احتفالات كل المجتمعات الإنسانية على اختلاف درجاتها من التحضر، وهو بذلك ظاهرة اجتماعية لها مكانتها منذ القدم، يعكس عادات المجتمع وتقاليده وتاريخه.

ويقسم المتخصصون الرقص الشعبى إلى قسمين:

الأول: الرقص الشعبى الذى يؤديه عامة الشعب.

والثانى: هو الرقص الشعبى المسرحى.

والفارق بين النوعين ليس كبيرًا، كما يتصور البعض، فكلاهما يعتمد على الخطوة والحركة والإيماء، ولكن النوع الأول عبارة عن أداء حركى نابع من الفطرة، فالطفل الصغير يرى الاحتفالات التى تقيمها أسرته وعشيرته، فيلتقط الخطوة والحركة ويختزنها داخله، لتظهر وقت احتفال آخر، وهذا النوع من الرقص لم يتدخل العلم ولا التقنيات الفنية الحديثة فى أسلوبه، أو فى فرض أسس علمية عليه، فهو ترجمة صادقة للأحاسيس الفطرية التى يعبر بها الإنسان عن مشاعره.

أما النوع الثانى، وهو الرقص الشعبى المسرحى، فيعبر أيضًا عما يعبر عنه النوع الأول، ولكن بأسلوب علمى وتقنية حديثة. ولما كانت الحركة الفطرية حركة غير مدربة؛ فقد رأى المتخصصون فى فنون الرقص ضرورة تحليلها لاستخلاص عناصر حركية منها يتدرب عليها طالب الرقص الشعبى بأسلوب أداء متميز يصلح للعرض المسرحى. وبذلك استطاع مصممو الباليه استخدام هذه الحركات فى الأعمال الفنية التى تتطلب هذه النوعية من الرقص، وأصبح غالبية الرقص الشعبى الذى تمارسه شعوب العالم له أسلوب مسرحى متميز، وغدا مادة لها قواعد وأسس تدرس بها فى معاهد الرقص العالمية.

يتم تعليم الرقص الشعبى العالمى فى خمسة أعوام دراسية، ويشتمل المنهج الدراسى على العناصر الحركية الخاصة بكل بلد على حدة، فيبدأ بالعناصر الحركية السهلة، ويأخذ فى التدرج فى الصعوبة سنة بعد الأخرى، حتى يمكن استغلال هذا التصعيب فى الأداء المهارى الحرفى، وصولاً بالطالب إلى راقص جيد فى مسرح الباليه.

والرقص الشعبى العالمى رقص مزدوج، ويشتمل أحيانًا على بعض العناصر الحركية التى تحتاج إلى مهارات حرفية فردية يتعين على الفتيان والفتيات تاديتها للتعبير عن رقصات بلاد معينة تتميز بهذه الحركات. ومن خصائص الرقص الشعبى أنه يؤدى جماعيًا، كما قد يؤدى فرديًا، أو بشكل ثنائى. وتعليم الطلاب الرقص فى مجموعات ذو هدف مهم جدًا؛ حيث إنه يعلم الطالب الالتزام الدقيق بالمكان والزمان، فلا يصح له الخروج عن الإيقاع الموسيقى، ولا عن مكانه الملزم به، كما أنه يحافظ على الشكل العام للرقصة وتكويناتها الفنية.

وتنقسم حصة الرقص الشعبى إلى ثلاثة أقسام:

أولا: تمارين على البار.

ثانيا: تمارين فى وسط الصالة.

ثالثا: تعليم بعض الرقصات الشعبية العالمية.

أولاً: تمارين على البار[1]

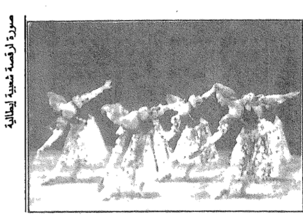
للتمارين التى تؤدى على البار فوائد كثيرة، فهى تكسب الراقص الأداء الحرفى، كما أنها تقوى عضلات رجليه، خاصة وأن الرقص الشعبى العالمى لا يرتبط بالأوضاع المفتوحة، كما فى الباليه الكلاسيك؛ ولذا فهو يؤدى إلى التمكن من أداء عناصر الرقصات الشعبية المختلفة. وتهتم تمارين البار أيضًا بإدخال الإيقاعات المختلفة بالأرجل، سواء بقدم واحدة أو بالقدمين أو بالتبديل للقدمين، وكذلك بأداء الإيقاعات سواء كانت بامشاط الأقدام أو بالكعوب.

ثانيًا: حركات وسط الصالة

التمرينات التى تؤدى فى وسط الصالة عبارة عن عناصر حركية مرتبطة ببعضها، تبدأ بعنصرين فقط، وكذلك بالتكوينات البسيطة لأى عنصر من عناصر الرقص الشعبى، حتى يتمكن الطلاب من إتقان الحركة فى زمنها الموسيقى، وفى أدائها السليم من حيث المكان، وبهذا تكون حركات وسط الصالة لها أهميتها البالغة، بحيث لا يمكن الاستغناء عنها، بل لابد من أن تؤدى. وفى بعض الفصول قد يعتمد المعلمون على مجرد إعطاء رقصات فى وسط الصالة دون إعطاء تمارين. وهذا له من الأخطاء أكثر مما له من الفوائد؛ فالتمارين لها صفات وخصائص تختلف عن الرقصة. فهى



الباليرينا ماجدة زكريا فى رقصة شرقية.


صورة لرقصة شعبية إيطالية

الممارسة على تأدية الحركة والحركة التى تليها، ثم ربطهما معًا، ثم استغلال هذين العنصرين مع عنصر ثالث، ثم الجمع بين ما يؤديه الطلاب مع ما تؤديه الطالبات فى عمل مزدوج ينمى عند الفتى والفتاة الإحساس بالرقص المزدوج، ثم يأتى البند الثالث وهو التدريب على الرقصات.

وتمارين وسط الصالة تنمى الاعتماد على النفس، فليس هناك بار يمسك به الطلاب؛ ولذا فإن هذه التمارين تخلق وتنمى التوازن الحقيقى، كما أنها تنمى الأداء الحركى حتى يصبح أداءً اليًا فى الجسم والأرجل والرأس والأيدى.

إذا أتقن المعلم تعليم تمارين وسط الصالة لطلابه، فإنه بذلك سيختصر لهم ولنفسه وقتًا كبيرًا، وذلك عندما يقدم على تعليم رقصات من الريبرتوار[٢] المسرحى. كما أنه يستطيع بذلك أن يعلم طلابه الرقصات الخاصة بالريبرتوار المدرسى، وإعدادهم سريعًا لأية مناسبة تقدمها المدرسة التابعين لها.

ثالثًا : تعليم الرقصات

تعليم الرقصات هو القسم الثالث، ويمثل الشكل النهائى لتعليم هذا النوع من الرقص فالقسم الأول والثانى، هو فى الواقع تمهيد وتأهيل للوصول إلى القسم الثالث، وهو أداء الرقصات.

وأداء الرقصات يبدأ أولاً بتعليم الرقصات الخفيفة والسهلة، سواء فى الأداء الحركى، أو ذات التعبير الثابت مثل «البولونيز»[٣] أو الرقصات الروسية البسيطة، أو الرقصات الإيطالية.

ومن الضرورى أن يشرح المعلم المضمون الخاص بكل رقصة، حتى يستطيع الطلاب أن يؤدوا عناصرها وهم على وعى بالمطلوب، وبهذا يكون الأداء أوقع وأمثل.

وفى الفصول المتقدمة والنهائية يجب أن يتم تعليم رقصات من الريبرتوارات المسرحية العالمية، خاصة الباليهات الكلاسيكية التى بها رقصات عالمية، مثل: باليه بحيرة البجع، وباليه كسارة البندق وغيرهما.

ومُدرس الرقص الشعبى العالمى يجب عليه أن يضفى على الطلاب الشخصية والطابع والهوية الخاصة بكل لون من الوان هذا الرقص.

وقد ادخل «ماريوس بيتيبا»[٤] الرقص الشعبى المسرحى فى عروض الباليه، ويعتبر هذا إضافة كبيرة تعطى للعمل الفنى الواقعية فى التعبير عن الشعب او القومية التى تحكى عنها الرقصة.

كما انها إضافة جيدة للمفردات الحركية للعمل الفنى؛ ذلك لأن الرقص الشعبى المسرحى به من العناصر الحركية الكثير مما يجعل مصممى الرقصات فى إبداع مستمر، وأصبح وجود الرقصات الشعبية العالمية على مسرح الباليه إثراء للعرض المقدم .

هوامش

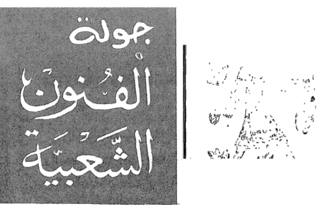
١ - البار : هو عارضة خشبية مثبتة فى الحائط على ارتفاع من الأرض ما بين ٨٠ : ١٠٠ سم، ويبعد عن الحائط بمسافة تتراوح ٢٠ : ٣٠ سم.

٢ - ريبرتوار : هو مجموعة من الباليهات التى تقدم فى مسرح الباليه، وكل مسرح باليه له مجموعة الباليهات التى يقدمها، وتزيد هذه المجموعات وتتغير بمعدل ما يقدم من جديد على المسرح، ويرجع ذلك لخطة عمل المسرح. ولابد للمدرسة التابعة للمسرح او التى تقدم طلابها للمسرح أن تكون على علم بالريبرتوار الذى تقدمه الفرقة، ويكون تعليم الرقصات الشعبية العالمية من منطلق هذا الريبرتوار كما أن لكل مدرسة «الريبرتوار» الخاص بها، وهو مجموعة من الباليهات المدرسية التى تقدمها المدرسة فى مناسباتها المختلفة.

بولونيز: كانت غالبًا، فى الأصل رقصة حربية أو رقصة جماعية ريفية، ثم اصبحت فى منتصف القرن السابع عشر رقصة موكبية رسمية ترقص على ميزان $\frac{٣}{٤}$ وتفتتح حفلات الرقص فى البلاط.

٤ - ماريوس بيتيبا: راقص ومصمم رقص فرنسى، ولد بمرسيليا ١٨٢٢، ومات بسان بطرسبرج عام ١٩١٠.





المأثور الشعبى والتجريب المسرحى فى مهرجان القاهرة الدولى السادس للمسرح

مصطفى شعبان جاد

على الرغم من ان موضوع «المسرح التجريبى» لايزال يحمل العديد من التساؤلات والقضايا المهمة حول تحديد المصطلح، والوصول إلى تعريف موضوعى ذى دلالة واضحة للرجوع إليه، فإن ارتباط مفهوم التجريب بالمأثور الشعبى قد اضاف قضايا اخرى، تحتاج ايضاً إلى معالجة متانية؛ لضبط المصطلحات الناتجة عن علاقة المأثور الشعبى بالتجريب المسرحى، ومن بين هذه المصطلحات مفهوم: المسرح الشعبى/ التجريب على المأثور الشعبى/ الفولكلور/ المأثور الشعبى/ التراث الشعبى/ الموروث الشعبى/ تحديث المأثور الشعبى... إلخ.

وتشهد دوائر المعارف العالمية العديد من التعريفات لمفهومى: «المسرح التجريبى»، و«الفولكلور». غير ان ما اثير من تساؤلات وما طرح من افكار، فى مهرجان القاهرة الدولى السادس للمسرح التجريبى (*)، هذا العام، قد كشف اللثام عن نسبية التعامل مع مفهوم المسرح التجريبى والمأثور الشعبى من دولة إلى اخرى واحياناً كثيرة نجد، ايضاً، اختلافاً فى المفهوم بين الباحثين والفنانين فى البلد الواحد؛ حيث اشار البعض إلى ان المحاولات

وفرضت طبيعة الموضوع، واهميته، تحديد خمسة محاور رئيسية للمناقشة والبحث، وتبادل وجهات النظر المتعددة، من الأساتذة والباحثين الذين توافدوا من مختلف البلدان الاوروبية والعربية، فضلاً عن الدور المصرى البارز والفعال خلال الندوات التى تالفت من المحاور التالية:

- التجريب على تحديث المأثور الشعبى.
- التجريب المسرحى على أساليب السرد الشعبى.
- ضبط العلاقة بين معملية التجريب المسرحى وجماهيرية المأثور الشعبى.

(*) اقيم مهرجان القاهرة الدولى السادس للمسرح التجريبى هذا العام فى الفترة من (١-١٠/٩/١٩٩٤) .

ـ التجريب المسرحى فى الاختيار، أو الجمع بين مجالات المأثور الشعبى.

ـ المناهج النقدية والتجريب على المأثور الشعبى.

تتناول هذه المحاور أكثر من سبعين باحثاً وفناناً على مدى الأيام الخمسة الأولى من المهرجان، تميزت بالعلمية وتعدد الآراء ، غير أن مشكلة المصطلح وتحديده كانت غالبة فى الحوار دائماً، وبخاصة المصطلحات الفولكلورية، الأمر الذى جعل الفنان المصرى «رافت الدويرى» يعلن اعتراضه، فى الجلسة الأولى، على خلو المنصة من أساتذة الفولكلور، الذين كانوا سيوفرون الكثير من الجهد فى ضبط المصطلحات التى أحدثت التباساً لدى باحثى وفنانى المسرح.

مفاهيم غربية

أثار الناقد والكاتب المسرحى «جون السم» ـ إنجلترا ـ فى بداية المحور الأول عدة نقاط حول مفهوم «الفولكلور»؛ حيث أشار إلى أنه «فعل التاريخ». وهذا المفهوم قد لاينطبق على بعض البلدان الأخرى؛ إذ تعنى كلمة «فولكلور»: وسيلة فى الحياة تتمزق من قبل العالم الحديث ويقترب مفهوم «السم» بذلك من تعريف «كراب» للفولكلور بأنه علم وتاريخ، غير أن إيقاع الحياة فى بريطانيا يدعو إلى التشاؤم من إمكان تعايش الأساليب الحديثة والقديمة معاً؛ إذ إن الغرب محاط، دائماً ـ على حد قول جون السم ـ بالفن الحاضر: آخر أغنية.. آخر النجوم.. آخر موضة.. إلخ. وخطأ التحديث يكمن فى أنه لا ينطوى على جذور مرتبطة بالحياة اليومية، سواء فى إيقاع الفصول أو تعاقب الأجيال. وفى بريطانيا يبرز «البانتوميم» الذى يقام فى الكريسماس بوصفه واحداً من أكثر أنواع المسرح الشعبى هناك.

ويطرح الناقد الأسبانى «خابيير نابارو دى ثوبياجا» مفهوماً آخر عن المسرح الشعبى فى أسبانيا يرتبط بمدلولين:

الأول: ذلك العرض الذى يقدم نصاً يحوى شخصيات شعبية؛ ومن هنا جاءت تسميته.

الثانى: ذلك المسرح الذى يتردد عليه جماهير غفيرة؛ ولذا سمى شعبياً. وما طرحه دى ثوبياجا قد يزيد المسألة تعقيداً عند التعرض لمفهوم «المسرح الشعبى»؛ إذ إنه من غير الواضح ـ هنا ـ ما يقصده بـ «الشخصيات الشعبية»، وهل نعتبر شهرزاد ـ عند توفيق الحكيم مثلاً ـ مسرحاً شعبياً مادامت تحوى نصاً يستوعب شخصية من التراث الشعبى؟. أما التعريف الثانى الذى اشترط تردد جماهير غفيرة على المسرح ليصبح شعبياً، فقد يدخل فيه الكثير من عروض «المسرح الرسمى» والتى تحفل، على مدى سنوات، بجماهير غفيرة، ولاعلاقة لهذه العروض بمفهوم «الشعبية».

وواضح أن النظرة الأسبانية إلى مفهوم «المسرح الشعبى» ترتبط إلى حد بعيد بالتجربة المسرحية خلال القرون السالفة، مما يؤكد على نسبية التعامل مع المصطلح من بلد إلى آخر، بل من زمن إلى آخر. فما كان شعبياً يتحول خلال الزمن إلى كلاسيكى، كما هو الحال فى أسبانيا، فمسرح «لوب دى فيجا» و «كالدرون دى لاباركا» ـ على سبيل المثال ـ يعد مسرحاً شعبياً فى القرن السابع عشر، على حين يتعامل معه الأسبان ـ الآن ـ باعتباره من المسرح الكلاسيكى، وما يقدم من كلاسيكيات ـ الآن ـ يعد تجريبيًا فى المسرح. وقد كانت المسرحيةالدينية من العروض الشعبية التى كانت تحوى مضموناً عقائدياً من الدراما الطقسية فى العصور الوسطى حتى عام ١٧٦٥؛ حيث منعها الملك «كارلوس الثالث»، وقد اكتسبت المسرحية الدينية صفة «الشعبية»، لارتباطها بالبناء المعمارى الذى كان يقام فيه العرض المسرحى.

أما التيار الأمريكى فى المسرح التجريبى، فيعتمد على غزارة المادة الفولكلورية التى تتيحها ثقافات متعددة فى المجتمع الأمريكى ـ كما تشير كاثلين توسكو ـ ومن ثم فإن كل عمل مسرحى يتسم بشكل متميز عن غيره.

التجربة العربية فى المسرح

وكانت القضية الملحة فى النقاش على المستوى العربى تتمحور فى كيفية نقل العنصر الشعبى إلى خشبة المسرح، ومدى العلاقة بين المأثور الشعبى والعرض المسرحى.. واتفقت معظم الآراء، بداية، على قدم العلاقة بين المسرح والمأثور الشعبى. ويشير عبدالكريم برشيد إلى أننا أمام مثلث يتشكل من ثلاثة أضلاع: المسرح/ التجريب/ المأثور الشعبى، ويهمنا ـ بلاشك ـ أن نعرف هذا المثلث، وأن نقارب لغاته وحواراته ومصطلحاته وآلياته الداخلية. إن المسرح والمأثور الشعبى لايختلفان، وعلاقتهما قديمة وعريقة. لكن التجريب الذى له علاقة بالعلوم البحتة، والذى كان، دائماً، فعلاً «لاشعبياً» كيف يمكن أن نربطه بالمسرح؟ ويجيب عبدالكريم برشيد على ذلك بقوله: «.. لأن المسرح ـ فى الوقت نفسه ـ هو علم وفن وصناعة، فقد أمكن أن نبنى فى التجريب معملية العلوم البحتة؛ وذلك لتطوير الأدوات أو العناصر المسرحية، وأن نعتمد فى المقابل على المنهج

الاجتماعي والانثروبولوجي؛ وذلك من أجل دراسة الإنسان ميدانياً، دراسة قضاياه وهمومه وسلوكه أو الغوص فى وجدانه الشعبى، وفى وعيه ولاوعيه.

وعلى حين يرى رئيف كرم (لبنان) أن المنطقة العربية لايوجد بها ما يسمى بالمسرح الشعبى سوى «خيال الظل»، فإن الباحث المصرى عبدالحميد حواس يشير فى المحور الخاص بـ «المناهج النقدية» إلى عدة أنواع من الظواهر التمثيلية فى الثقافة الشعبية والتى لاتزال حية حتى الآن، وهى:

الأولى: ظواهر من الأداء التمثيلى المرتبطة بالاحتفالات ونحوها من المواكب.

الثانية: الظواهر التمثيلية التى تصحب الأداء القولى والسرد القصصى، وما يتبعه من الأسلوب الحركى والأداء الهزلى.

الثالثة: ظواهر مرتبطة بالتعبيرات الفنية من خلال الدمى وخيال الظل.

واتخذ المسرحيون العرب عدة مواقف لاستلاب المسرح العربى من أصله الأجنبى، كما يشير فرحان بلبل فى ورقته، وكان من بين هذه المواقف الاهتمام بالظواهر الاحتفالية الشعبية التى ورثناها منذ أجيال قريبة، تلك التى مازالت تعيش فى الحياة الاجتماعية العربية المعاصرة، وخاصة فى الريف. وقد كان جوهر هذا الموقف هو تحويل هذه الظواهر الاحتفالية إلى مادة درامية، وخلق أعمال مسرحية منها. ولقد بدأ المسرح العربى، فى النصف الثانى من القرن العشرين، يتخذ مساراً جديداً يقوم على ابتداع أشكال جديدة، لم ينقلها العرب عن المسرح الأجنبى؛ بغية استلاب المسرح العربى من وصمة الأجنبى. وهذا الابتداع هو المرتكز الأساسى لكل محاولات التجريب فى المسرح العربى. ولذلك قلنا - والحديث للأستاذ السورى فرحان بلبل - إن التجريبية كانت انبثاقاً عن شعور بالأصالة القومية، وجزءاً من محاولة تأصيل المسرح العربى. ولذلك يجب التأكيد على أن مفهوم التجريب فى المسرح العربى يختلف اختلافاً بيناً عن مفهوم التجريب فى المسرح الأجنبى، رغم تعاصرهما واستقاء العربى من الأجنبى.

وما طرحه فرحان بلبل يؤكد - مرة أخرى - ضرورة طرح المفاهيم العربية المتعددة لمعنى «التجريب المسرحى»، واستقلالية هذه المفاهيم عن التجربة الغربية التى تعد وليدة بيئتها. وكذا الحال بالنسبة إلى المصطلحات الفنية الأخرى، وبخاصة إذا تتبعنا المراحل الفنية للمسرح وعلاقته بالمأثور الشعبى فى المنطقة العربية خلال النصف الثانى من القرن العشرين.وأعدت الإدارة المركزية للبحوث والدراسات الفنية والتراثية (قطاع الفنون الشعبية) بالأردن ورقة بحثية ناقشت فيها قضايا ضبط المصطلحات والمفاهيم الخاصة بالتراث والمأثور الشعبى والتجريب، وأفردت الورقة بعض النماذج لتوضيح المقصود بالتحديث والتجريب على عناصر تراثية شعبية، ومن بينها:

١- استخدام التراث (العناصر الأدبية) للتعبير عن قضايا معاصرة .

٢ - استخدام عناصر الفرجة الشعبية للبحث عن أشكال فنية جديدة، كاستخدام خيال الظل أو العرائس أو تقنيات الأداء الشعبى للموال أو الحكواتى كما فعل عبد الرحمن الشافعى فى الهلالية أو سمير العصفورى فى العسل عسل .

٣ - البحث عن أماكن جديدة للعرض فى الساحات أو أماكن التجمع .

٤ - البحث عن تقنيات جديدة لأداء الممثل اعتماداً على عناصر تراثية .

٥ - استخدام وحدات الزخرفة الشعبية والعمارة فى الديكور والأزياء والمنظر المسرحى فى شموليته.

وتشير الورقة إلى أن هذه المجالات يمكن أن توظف فيها العناصر التراثية الشعبية سواء كانت أدبية أو فنية، إما من أجل تحديثها (أى نقلها من بيئة إبداعها الشعبية إلى مجالات فنية حديثة ومعاصرة)، أو بالتجريب عليها (باتساع رقعة الاستخدام، أو إكسابها دلالات جديدة ومعاصرة). كل هذا من أجل خلق مسرح ثرى قريب من الجماعة الشعبية، تعشقه وتألفه، يعبر عن آمالها وأحلامها ومعتقداتها .. وهو المسرح الذى نسعى إلى تحقيقه.

الاتجاه المصرى

يرفض «ألفريد فرج» - الكاتب المسرحى المصرى - ما يتردد حول اندثار الفولكلور بفعل التقدم الحديث أو التكنولوجى. ويؤكد على أن المادة الفولكلورية لاتموت، لكن هناك ما نسميه «تناسخ الفولكلور». وهذه المقولة مرتبطة إلى حد بعيد بمفهوم التغير فى الوظيفة الخاصة بالظاهرة الفولكلورية، مع ثبات الشكل، أو تغير الشكل والوظيفة مع

ثبات القيمة، الأمر الذى جعل الفريد فرج ينتبه إلى هذه الحقيقة التى لم يشر إليها «جون السم» ضمن حديثه عن إيقاع الحياة فى بريطانيا، ويورد الفريد فرج مثالاً من أعماله وهو «حلاق بغداد» متسائلاً: لماذا نجحت مسرحية «حلاق بغداد» رغم كتابتها بالفصحى؟ مشيراً إلى أن ارتباط النص بـ «ألف ليلة وليلة» لم يكن السبب الوحيد فى هذا النجاح، بل إن ارتباطه بعناصر المأثور الشعبى، بصفة عامة، كان السبب الرئيسى فى ذلك، فقد اعتمدتُ فى كتابة النص - والحديث لألفريد فرج - على قيمة الشئ وعكسه، السر واختراق السر، فأصبح هناك حكايتان للوحتين، والنهاية واحدة. وإذا تأملنا هذا البناء فإننا يمكن أن نلمحه فى فن الأرابيسك ذى الجذور الشعبية.

وأشار الفنان المصرى «رأفت الدويرى» إلى أن عملية التجريب على الموروث الشعبى تمثل - فى حد ذاتها - تحديثاً مسرحيًا، وأن مادة المأثور الشعبى تتسم بكونها عالمية، مثلما نجد فى «الحكاية الشعبية» وهذا الطرح الذى قدمه الدويرى يتفق إلى حد بعيد مع النتائج التى استخلصها علماء الفولكلور فى دراساتهم المقارنة للحكاية الشعبية فى العالم، والوقوف على أصولها وانتشار عناصرها بين البيئات. وقدم الأستاذ الدويرى قراءة للنص الشعبى «يا طالع الشجرة.. هاتلى معاك بقرة..» شارحاً لدلالته الفنية بالتمثيل لما يقول. وأضافت الناقدة فريدة النقاش بعدًا لتجربة مصرية أخرى بدراسة نقدية لنص «ليالى الحصاد» لمحمود دياب؛ حيث تتبعت فيها عناصر التراث الشعبى الذى تأثر فيه المبدع بحدوتة «ست الحسن والجمال»، مؤكدة على دور العنصر الشعبى، المتمثل فى «الحكاية» والعمل المسرحى، وكيفية توظيف وتحديث هذا العنصر. وانتهجت فريدة النقاش المنهج السيميائى فى التحليل مبرزة أهمية تتبع العلاقات السيميائية فى النص؛ حيث تعد هذه العلاقات، فى النهاية، لغة منسوجة بطريقة ما.

وتعود دفة الحوار والمناقشة مرة أخرى للبحث عن المقصود بما طرح من مصطلحات، ومع المناقشة تتفجر دائمًا تساؤلات لم تخل منها ورقة واحدة تقريباً. فيتساءل الدكتور كمال الدين حسين: هل المأثور الشعبى هو كل ما يمارس اليوم، مع ترك ما نسميه التراث؟ أم اننا يجب أن نتعامل مع التراث الشعبى بمأثوره وموروثه؟ ورغم أن السؤال الذى طرحه الدكتور كمال الدين حسين قد أحدث بعض الالتباسات والتداخلات بين ما هو موروث ومأثور وتراثى، فإن إجابته أو طرحه لفكرته قد أضافت رؤية جديدة كشفت اللثام - بعض الشئ - عن طبيعة التعامل مع المادة الفولكلورية على خشبة المسرح؛ حيث أشار إلى ظاهرة «المحمل، بوصفها ظاهرة فولكلورية، كانت موجودة فى الماضى باعتبارها نموذجاً دالاً على التساؤل المطروح حول «التراث».. ومن ثم: هل نترك هذه الظاهرة ما دامت لاتدخل ضمن المأثور الشعبى المعاش؟

هذا التساؤل، الذى طرحه الدكتور كمال الدين حسين، يحاول فى حقيقة الأمر توضيح مفهوم «تحديث المأثور الشعبى» (عنوان المحور)؛ إذ إن هذا الموضوع لايلتفت بداية إلى تحديث التراث الشعبى الذى يحوى العديد من العناصر الدرامية. ويشير الدكتور كمال فى النهاية إلى تعريف عملية التجريب على تحديث المأثور الشعبى بأنها تعنى فى المقام الأول «نقل العنصر الشعبى من بيئته إلى المسرح، مع الوضع فى الاعتبار ان هناك نوعاً آخر من الاتساق بين التراث الشعبى والإنسان فى مجتمعه. ومن ثم فإن التجريب فى نقله للعنصر الشعبى يضعه المبدع فى صيغة تخرج به عن الواقع».

وتجاوز الحديث التراثَ والمأثورَ الشعبى إلى النظرة المستقبلية للإنسان؛ حيث لفتت الدكتورة منى ابو سنة الانتباه إلى أن المستقبل البشرى ستظهر فيه أساطير جديدة؛ إذ إن الحضارة والتقدم الحديث أفرزا لنا نماذج، منها «سوبر مان» وغيره، وسوف تصبح هذه النماذج فيما بعد تراثاً أسطورياً من الماضى. أما الأستاذ عبدالكريم جواد فقد طالب بكلمة تدعو إلى التأمل فى واقع حياتنا، سواء فى مصر أو فى العالم العربى؛ حيث تساءل: هل طبيعة أفكارنا وحياتنا ذات سمة تجريبية؟.. هل نعيش بهذه المنهجية العلمية حتى نبدع مسرحاً تجريبياً.. وعلى الرغم من خطورة السؤال وأهميته، فإن أحدًا لم يناقشه.

العنصر الشعبى والمسرح

«إن التجريب عندما يمارس على فن السيرة الشعبية فلا يسمى هذا عملاً شعبياً، والعكس صحيح؛ إذ يمكن للعمل التجريبى أن يتحول إلى عنصر شعبى ، ومن ثم فإن العمل الشعبى فانتازيا بطبيعته». تعريف جديد قدمه الكاتب المسرحى اللبنانى بول شاؤول فى مفتتح المحور الثانى (أساليب السرد) الذى أداره الأستاذ والكاتب المبدع فاروق خورشيد، الذى علق فى نهاية المحور مؤكداً على أن الموروث الشعبى فى مجمله يعد فى حد ذاته «فانتازيا»، وليس هناك انقطاع بين المأثور الشعبى الحديث والمصادر الأسطورية.

وأضاف فاروق خورشيد: إن تعمقنا فى فهم المأثور الشعبى قبل استخدامه فى التجريب المسرحى هو الأهم، مشيراً إلى ما طرحه بول شاؤول حول نقل العنصر الشعبى وانتزاعه من إطاره التاريخى ليزرع فى قلب النص المؤلَّف. ثم يعرض الأستاذ محمد عبدالله العيثم (السعودية) لنموذج السامر، موضحاً أهمية الحفاظ على السمات التراثية للنص، وحرية المبدع فى انتخاب العنصر الشعبى من سياق إلى آخر. كما أشار إلى «الحداد» الشعبى وتوظيفه فى التجريب المسرحى.

ومن الواضح أن قضية توظيف العنصر الشعبى فى النص المسرحى، وحرية الفنان فى التعامل مع هذا العنصر، أو التزامه ببنية هذا العنصر فى الثقافة الشعبية، تشكل أكثر من اتجاه بين الباحثين والفنانين سواء فى مصر أو المنطقة العربية، لدرجة جعلت أحد الحضور يتساءل: هل معنى حرية التعامل مع العنصر الشعبى أن أقدم عنترة بن شداد - مثلاً - فى صورة هزلية؟. وعلى الرغم من أن السؤال يحمل استنكارًا لما يسميه البعض حرية التعامل مع العنصر الشعبى، فإن هناك من الأعمال المسرحية نماذج عدة لهذا التعامل الذى قد يصل إلى تقديم العنصر الشعبى فى صورة تدعو إلى الرثاء والضحك فى آن، وهو ما يمثل فى النهاية موقفاً معيناً من قبل المسرح.

وهو ما أشار إليه الدكتور صلاح الراوى من أن محاولة التعامل مع التراث أو المأثور الشعبى، ونقله إلى خشبة المسرح، يجعلنا أمام موقف معين نتخذه من هذه الثقافة الشعبية. وحول هذه المسألة أيضاً توالت أسئلة المنصة دون إجابة محددة، فتساءل الأستاذ محسن حلمى: ما موقف الفنان المبدع من عنصر شعبى يختلف معه؟.. وهل يكون التجريب على الشكل أم المضمون؟ مشيراً إلى أنه يعنى بالشكل اختيار أماكن أخرى جديدة أو جمهوراً جديداً.

مفهوم السرد

وحتى يكون الحوار مرتبطاً بعنوان المحور «التجريب المسرحى وأساليب السرد الشعبى» حرص الأستاذ صفوت كمال منذ البداية على الاهتمام بضبط المصطلحات عند تعرضه لهذا الموضوع، فأشار إلى أن السرد الشعبى هو «القدرة الفنية على الحفظ والنقل، هذه القدرة هى التى تظهر بشكل واضح فى السرد القصصى بصفة خاصة، والسرد الأدبى الشعبى بصفة عامة، حينما يقوم المؤدى، لأى نمط من أنماط الإبداع الشعبى، بتقديم الأشياء التى يصفها متتابعة، فيأتى الشئ فى إثر غيره متسقاً بعضه فى إثر بعض، ويقال فى اللغة: فلان يسرد الحديث سرداً، إذا كان جيد السياق له»

وهذا المفهوم لمعنى «السرد الشعبى» ذو صلة وثيقة بالتجربة والخبرة الطويلة التى يتميز بها الأستاذ صفوت كمال فى جمع المادة الميدانية. وأنواع الرواة وتصنيفاتهم، فضلاً عن المادة التى يحفظونها بوصفهم حاملين للتراث، ومن ثم فإن نقل المأثور الشعبى إلى المسرح يجعلنا ننتبه - والحديث للأستاذ صفوت كمال - إلى اختلاف أنواع السرد الشعبى وتعددها، فسرد «الحدوتة» غير سرد القصة الواقعية، وسرد الخرافة يختلف عن سرد الحكاية الدينية أو الوعظية، .. إلخ. ونستطيع بذلك أن نؤكد على أن التتابع فى السرد الشعبى يتم من خلال عملية تلقائية، على حين يتم الإبداع المسرحى بوصفه عملية إرادية مرتبطة بما يعرف بالفعل الإرادى».

وعن تجربته فى نقل العنصر الشعبى إلى المسرح، عرض المخرج المسرحى عبدالرحمن الشافعى لموضوع السيرة الهلالية وكيفية تقديمه له على المسرح، مستعيناً بالرواة الشعبيين؛ حيث قام عام ١٩٨٥ بعمل، عرض فيه حشداً من رواة السير الشعبية فى جامعة القاهرة، وقد استوعب العرض ما يقرب من أربعين شاعراً من مختلف أنحاء المعمورة، وبدأ الأستاذ الشافعى فى شرح أنواع الرواة الذين تعامل معهم، وبيان قدرة كل منهم على الأداء وعمل احتفالية، مشيراً إلى تجربة إخراج النص المسرحى «الهلالية» الذى كتبه يسرى الجندى، وعرض بوكالة الغورى؛ حيث قام شعراء السيرة بدور الكورس.

وتجربة الشافعى ويسرى الجندى، على الرغم من تعدد الآراء حولها، تتميز بأنها تعاملت مع المأثور الشعبى فى أكثر من جانب. فالنص المسرحى، بداية، يعتمد على نص السيرة الشعبية بأكملها وليس على عنصر واحد منها، فضلاً عن أن طبيعة الأداء المسرحى استُخدم فيها المؤدى الشعبى، الذى انتقل هو الآخر من بيئته إلى خشبة المسرح. وحرص المخرج على إقامة العرض المسرحى فى مكان مختلف مثل «وكالة الغورى»، مما يجعل العمل فى مجمله محل دراسة وبحث من ناحية، وإفادة من التجربة من ناحية أخرى.

واستكمالاً لموضوع الرواة يؤكد الدكتور عصام عبدالعزيز على أن أخطر الأشكال ارتباطاً بالمسرح العربى، هو ما يعتمد على «الراوى» ويصف الدكتور عصام مشاهدته - صدفة - لواحد من الرواة الشعبيين وهو فى طريقه إلى

الفيوم، وكيف كان هذا الراوى يقوم بأداء عمل شعبى تمثيلى كامل. وما ذكره الدكتور عصام فى حقيقة الأمر يجعلنا ننتبه إلى أهمية العكوف الدائم على البحث عن هؤلاء الرواة، وما يقدمونه من مظاهر احتفالية، وهو أمر يتطلب جهداً ميدانياً شاقاً. بيد أن النتيجة ـ فى النهاية ـ ستوضح للقائلين بعدم أو قلة الأشكال الدرامية الشعبية أو اندثارها أن الأمر ليس كذلك.

وعودةً إلى مفهوم السرد الشعبى أيضاً يقول الدكتور محمد أبو الخير إنه «لم يكن ليتبادر إلى ذهنى أن السرد هو الأقصوصة أو الحدوتة فقط؛ لكنها الحكاية بكل تفاعلاتها بين المؤدى والمتلقى، فضلاً عن أهمية الالتفات إلى الصورة المرئية فى المسرح؛ حيث يجب أن يكون هناك ما يعرف بالتحاور مع المادة الشعبية المستخدمة»، أما الباحث الجزائرى «مخلوف بوكروح»، فقد آثر فى هذا المحور تقديم ورقة بحثية عرض فيها تجربة الجزائر فى التعامل مع المأثور الشعبى، من خلال أعمال الفنان عبدالرحمن كاكى فى محاولته البحث عن مسرح جزائرى أصيل، وفى تناوله لتقينات العرض يشير بوكروح إلى أن «تقنيات العرض مزج فيها كاكى بين فضاء المأثورة الشعبية، وقدرات الراوى التبليغية، فاستعاد فى بداية الأمر مكان العرض التقليدى المعروف بالحلقة؛ حيث يحتشد المتفرجون على شكل دائرة يحيطون بالراوى، هذا الشكل هو الذى يحثهم على المشاركة فى الفعل، ثم المداح الذى يتدخل بين الفعل (الحكاية) والجمهور. وهذا يعنى أن كاكى نقل العلاقة: ممثل /جمهور، الخاصة بالحلقة إلى المسرح، وعمل على إعادة خلق الشعور والإحساس الذى يميز هذا النوع من التجمع؛ حيث يلعب المداح دوراً مهماً فى هذه اللعبة، فيروى القصائد معتمداً على بلاغة الكلام القادر على الإقناع مصحوبًا بإيقاع موزون، وعلى حركات منسجمة؛ باعتباره عنصراً مثيراً للعلاقة بين المنصة والجمهور. وإلى كاكى يعود الفضل فى إعادة الاعتبار إلى هذا الشكل الفنى الشعبى المهدد بالفناء، وتوظيفه خارج سياقه الاجتماعى المعتاد (الأسواق والمناسبات الدينية).

تحجيم العملية الإبداعية

«ضبط العلاقة بين معملية التجريب المسرحى وبين جماهيرية المأثور الشعبى».. عنوان يفرض على القارئ وقفة تأمل وبحث، ويثير ـ أيضاً ـ تساؤلات عدة قبل مناقشته، فنحن أمام عملية إبداعية، كيف يمكن أن نفرض عليها ما يعرف بـ «الضبط»؟ وكيف نقف على هذه العلاقة بين التجريب المسرحى وجماهيرية المأثور؟

محور مثير أداره الأستاذ عبدالكريم برشيد، وافتتح بكلمة الباحث السورى «عادل قراشولى»، الذى قدم ورقة مهمة ناقش فيها العديد من القضايا المسرحية، بدءاً من اللمح التاريخى ومروراً بالمصطلحات وانتهاءً بطرح أفكاره حول ما يعرف بالمسرح التقليدى/ السائد، والمسرح التجريبى. ويقاوم «قراشولى» النقد الموجه إلى المسرح السائد؛ إذ يرى فيه إمكانية الوقوف على لحظات تجريبية، لينطلق بعد ذلك إلى الإشكالية الأهم فى هذا المحور: «.. كيف نستطيع أن نخلق مسرحاً تجريبياً فى ظل سيادة جمهور المسرح التقليدى/ السائد المدعم بالسطوة التليفزيونية الكاسحة، بل ـ وبشكل أعم ـ كيف نستطيع أن نخلق مثل هذا المسرح التجريبى المغاير، فى ظل الشرط الحضارى العربى الراهن؟».. ويقاوم الدكتور قراشولى بعنف مقولة «الجمهور عايز كده». وفى حديثه، عن العلاقة بين التجريب وجماهيرية المأثور، يقف عند نقطة مهمة فى صيغة تساؤل: هل المخاطب الذى نتوجه إليه هو الذى أفرز، حقًا، تاريخياً، تلك الأشكال الفولكلورية مثل خيال الظل والأراجوز والسامر والبساط والحلقة والحكواتى وغيرها، أم هو مخاطب يحمل معه، إلى المسرح كذلك، ذاكرة تختزن مفردات معاصرة قد تزاحم أحياناً تلك المفردات؟.. وأتساءل: أيمكننا ضبط العلاقة بين معملية التجريب المسرحى وبين جماهيرية المأثور الشعبى بحكم مسبق نضع له قوانين صارمة نخضع لها التجريب؟ ألا يفقد التجريب حينئذ صفته التجريبية؟ ألا ينبغى أن يأتى بحث هذه العلاقة تابعاً للعملية الإبداعية، لا سابقاً لها؟ وذلك فى إطار العلاقة بين عمليتى الإبداع والتلقى من خلال المنتج الفنى ذاته، وذلك من منظور الذاكرة الراهنة، من منظور الحاضر / الآنى، أى من منظور الآن/ الهنا/النحن، ومن منظور كيف/ لماذا/ لمن؟»

تساؤلات عدة تطرحها قضية التجريب وجماهيرية المأثور، تحمل معها أفكار أصحابها سواء بالنظر إلى التجارب السابقة أو المنظور المستقبلى لهذه العلاقة وما يمكن أن تكون عليه. ويضيف الأستاذ «عبدالفتاح قلعجى» (سوريا) فى ورقته نماذج عدة من التجارب المسرحية له ولغيره من المسرحيين العرب والمصريين، مؤكداً على أهمية ربط المأثور الشعبى بالمسرح؛ ليكون هذا المأثور ركيزة فى عمارة العرض وليس تزييناً له. بيد أن الأستاذ «عبدالفتاح قلعجى» ينهى ورقته أيضاً بتساؤل: «هل يجد المسرح فى مسرحة المأثور

وجماهيريته طريق الخلاص من أزمته؟ ودون جهد فى محاولة الإجابة يشير الأستاذ قلعجى بقوله: «إن الانطلاق من ذاتنا، من وعينا الجمالى، والعودة إلى تلك الحقول الخصبة من تراثنا وما تحويه من مأثورات شعبية لها جماهيريتها الواسعة وركنها الأثير فى أنفسنا، وإلى حارات الواقع المزدحمة بالصور، والعمل على إدخالها إلى معامل التجريب المسرحى، يمكن أن يحقق انطلاقة جديدة للمسرح العربى، هى استمرار وتطوير للخطوة السليمة الأولى التى خطاها أبوخليل القبانى، ونقدم للمشاهد العربى - من ثم - فرجة عربية ممتازة بشروط عربية».

ويرى الأستاذ عبدالكريم بن على بن جواد (سلطنة عمان) أن عنوان الندوة الرئيسى «المأثور الشعبى والتجريب المسرحى» يحمل مفارقة كبيرة بين المفهومين، طرفى العنوان، «كالفرق بين السماء والأرض» - ثم يعرض لإشكاليات خمس تتضمن العديد من التساؤلات: «هل بالضرورة أن يكون هدف التقنية الجديدة المستخدمة فى المسرح التجريبى هو تطوير الحركة المسرحية؟ وهل من الممكن أن نعتبر العروض المسرحية التى تحقق تقنيات جديدة، تعبر عن فلسفة فكرية معينة، مسرحاً تجريبياً؟ .. هل يجوز التجريب من أجل التجريب.. أو بدافع التغيير أو المزاج دون أن تحقق التقنية الجديدة هدفاً فنياً محدداً أو حاجة أو فكرة مسرحية معينة.. أى تظل شكلاً جديداً فقط؟ .. وعودة إلى نسبية مفهوم التجريب، يشير الأستاذ عبدالكريم إلى اختلاف الرؤية للعمل المسرحى التجريبى من بلد إلى بلد.. ورؤية مشاهد عن آخر لعرض واحد.. إن المنهج أو التقنية المسرحية الجديدة تعتبر تجريبية مادامت تعانى جهد الظهور وإثبات الوجود حتى تحقق النجاح فتتحول إلى تقليد. وهذا يؤدى إلى تغير مستمر وعدم ثبات تمتاز به الحركة المسرحية التجريبية. ولكنه أيضاً يشكل مصدر لبس فى فهمنا».. وهذا المنظور يكشف النقاب عن تعدد المفاهيم لمعنى التجريب، إذ إن التجريب - فى حد ذاته - عملية لايمكن ضبطها بمصطلح شامل مانع لأى لبس.

ومسألة ضبط العلاقة بين التجريب وجماهيرية المأثور يتوقف عندها الدكتور عبدالرحمن عرنوس بالنقد؛ إذ كيف يمكن أن نتعامل مع العمل الإبداعى بمفهوم الضبط؟ ويوضح ذلك بقوله: «.. إذا كان الذى يعنيه هذا العنوان هو كيفية عمل التوازن بين التجريب المعملى المسرحى والمأثور الشعبى الجماهيرى، فإنه من الجائز أن يعوق هذا التوازن عملية الإبداع عند التعامل مع هذا المأثور، وقد يعمل على تحجيمه، ذلك أنه عندما تحجم عملية التجريب فى المأثور الشعبى من خلال ضوابط، فقد يتوقف الإبداع بهذه الضوابط؛ لأن الضبط توازن، والتوازن هو التعامل بين طرفين بنسب مقننة ومحسوبة، والتجريب يبحث عن نتائج غامضة تتطلب ديمومة البحث، التى لاتحدها ضوابط أو حدود للوصول إلى الهدف. أما إذا كان المقصود هو الحصول على تقييم العلاقة بين التجريب المسرحى وبين المأثور الشعبى، فمن الممكن متابعة عملية التفاعل فى محاولات التجريب لملاحظة نتائج البحث عند التعامل مع مفردات المأثور الشعبى المنطوق. ويشير الدكتور عرنوس إلى ما جاء فى المعجم اللغوى عن كلمة معمل بأنه: «المكان الذى يجتمع فيه العمال وآلات العمل، وهو المختبر الذى تجرى فيه التجارب». فالمعمل، إذن، يمكن أن يكون هو الوحدة التى تنفذ الاكتشافات العلمية المسبقة. وهناك عدة محاولات فى التجريب المسرحى تعاملت مع الموروث الشعبى مثل تجارب سعد الله ونّوس (سوريا)، وعبدالرحيم عمر، وجبريل الشيخ، وخالد الطريفى وغيرهم، ثم هانى صنوبر (الأردن)، وفرقة البلا - لين (فلسطين)، وتجارب الحكواتى (لبنان)/ وفؤاد الشطى، وصقر الرشود (الكويت).

هذه المحاولات والتجارب المسرحية العربية تحتاج بالضرورة إلى أرشيف عام للرجوع إليها، حتى يمكن رصد عملية التجريب على المأثور الشعبى فى خريطة المنطقة العربية؛ إذ إن هناك عديداً من التجارب المسرحية، فى قطر عربى أو أكثر، لم يسمع عنها أحد فى الأقطار الشقيقة الأخرى. ومن هنا كانت أهمية توثيق هذه الأعمال ونشرها، حتى تكون المعرفة بها متجاوزة حدود العنوان والمؤلف أو المخرج إلى التعرف على التجربة بأكملها.

وفى إطار التعريفات المتعددة لمصطلح «تجريب» يشير الأستاذ مجدى فرج إلى أن التجريب فى تقديره هو «إعادة بناء الوعى الإنسانى بالواقع المعاش، بما يخضع لقوانين الدراما وقوانين الواقع الاجتماعى معاً. أما فى إطار موضوعنا فهو إعادة ترتيب وصياغة البنى الاجتماعية فى سياقها التاريخى المحدد بالزمان والمكان، وفى سياقها المطلق غير المحدد بالزمان والمكان». أما عن علاقة التجريب المسرحى بجماهيرية المأثور الشعبى؛ فيرى الأستاذ فرج أن التجريب يتجاوز حدود العلاقة الأحادية بجماهيرية المأثور الشعبى إلى صياغة لحظة - أو سياق زمنى - من التنوير الاجتماعى تكشف عن علاقات وتراكيب اجتماعية جديدة بهدف تأكيد قيمة إيجابية أو مقاومة قيمة سلبية.

وقد أثار موضوع التجريب وجماهيرية المأثور قضية المتلقى وعلاقته بالعمل الفنى؛ إذ أشار الدكتور وجدى زيد إلى أن المتلقى له الحرية الكاملة فى استخلاص المعانى والرموز التى قد تكون بعيدة تماماً عما يطرحه النص من قضايا، ومن ثم فإن العمل الإبداعى يصل إلى المتلقى بأكثر من معنى، ويثير فى داخله قضايا متعددة تختلف من إنسان إلى آخر. ويختتم الأستاذ عبدالكريم برشيد هذا المحور بالتأكيد على أن التجريب المسرحى ينبغى أن يبتعد عن مفهوم «الإيديولوجيا».

الاختيار أو الجمع.

موضوع الاختيار أو الجمع، يحمل فى طياته أيضاً، نبرة التساؤل: أيكون التجريب المسرحى فى الاختيار أم فى الجمع بين مجالات المأثور الشعبى؟ أدار هذا المحور الدكتور أحمد مرسى بتقديمه للباحثة البولندية «باربارا لاسوتسكا» التى أكدت على أهمية الاستفادة من عناصر الفولكلور فى الثقافة البولندية، باعتبارهاوسيلة للبحث عن هوية للمسرح البولندى؛ حيث إن المسرحيين فى بولندا يقع على عاتقهم مهمة أساسية، وهى: البحث عن المأثورات الشعبية ذات الطابع القومى كأساس للتجريب المسرحى. ويبدو أن مهمة التعامل مع المأثور الشعبى فى التجريب المسرحى من الهموم المشتركة بين المنطقة العربية وأوروبا. فقضية البحث عن المأثور الشعبى وإمكانية توظيفه أو نقله إلى المسرح لاتزال تمثل عبئاً وجهداً، سواء فى المنطقة العربية أو غيرها. فيذكر الأيرلندى «كلير ويلسون» أنه «حتى عام ١٩١١ لم يكن فى أيرلندا أى مسرح محترف، ومن ثم لم يكن هناك أى تخطيط لجمع النصوص الشعبية الدرامية، وذلك حتى قام كل من «ييتس» وليدى «جريجورى» بتأسيس مسرح «الآبى» فى دبلن، ويُذكر عن الليدى جريجورى أنها قالت ذات مرة: حدثت بالأمس السيد ييتس عن المسرح العربى، وهو نوع من المسرح مرتبط بالناس، وكان ييتس شديد الأسف؛ إذ لم تملك أيرلندا مثل هذه المؤسسة. ولم يكن من الليدى جريجورى إلا أن تجولت فى ربوع أيرلندا من بيت إلى بيت تجمع مجلداً ضخماً من التراث الشعبى».. ويعرض ويلسن للتجربة الأيرلندية فى المسرح الشعبى، وأهمية الاستمرار فى عملية التجريب لزيادة التواصل بين الجماعات المختلفة وإتاحة الفرصة لعامة الناس للاشتراك والتواصل بخبراتهم مع المجتمع من خلال المسرح.

ويبقى سؤال المحور رغم ذلك معلقاً: الاختيار أو الجمع..

ويقدم الدكتور محمد عبازة (تونس) رؤيته لهذه النقطة مشيرا إلى أن «الفنان المسرحى مطالب - إن لم نقل مجبر - بالجمع لأن الإفراد ليس من طبيعة المسرح.. فالجمع هو الأساس، لأن هذا الفن ميزته الجمع والتجميع، فهو يجمع بين الفنون ويجمع الناس ليشاهدوا العرض، الآن وهنا، ولذلك لايمكن أن نتحدث عن الإفراد أو المفرد فى هذا الفن، لأن كل ما يحيط به مبنى على الجمع؛ ولذا أعتقد أن اختيار جل المسرحيين العرب فى تجريبهم لابد أن يرتكز على الجمع (من نصوص، ورقص، وغناء، وموسيقى، ورسم، وعمارة، ونقش، وملابس).. فكلها عناصر أساسية لأى عرض ناجح حتى على الطريقة الكلاسيكية، فما بالك بالعرض التجريبى الذى يقفز إلى الأمام متخطياً الحواجز والعراقيل والعادى». ويشير الدكتور عبازة إلى عدة محاولات فى المسرح التونسى كمثال توضيحى لفكرته ، وحرص على ضبط المصطلحات المستخدمة فى كلمته، مثل: التجريب/ المأثور.. إلخ.

أما الأستاذ نمر حسن حجاب (الأردن)، فقد أفرد ورقته فى هذا المحور لتصنيف التجارب المسرحية العربية إلى قسمين:

الأول: مبدعون مسرحيون أرادوا أن يخلقوا من المسرح فرجة ومتعة وتسلية وفرح، وذلك من خلال مسرح الحلقة دون منصة، واشتراك الجماهير من المتفرجين فى العرض المسرحى، واستثمار وعيها الشعبى، بل استغلاله، بأشكال فنية استهلاكية.

الثانى: مبدعون مسرحيون عرب حاولوا تغريب الواقع بهدف تغييره وتطويره، واستغلال التراث للإسقاط فى العرض وبذلك جعلوا من التراث إطاراً عاماً تدور فيه الأحداث ليسقطوا الواقع بكل تناقضاته على عالم خيالى مدهش، يجعل المتلقى يعيش فى عالمين: عالم القرن العشرين بكل تعقيداته، وملابساته، وعالم الف ليلة وليلة - مثلاً - بخوارقه وعجائبه.

أما الدكتور على عامر فيدلى برأى يستحق الانتباه، فالاختيار يعود فى المقام الأول إلى تقنية العمل المسرحى نفسه، والفكرة الرئيسية هى التى تحدد نوع وكم المأثور الشعبى المستخدم، ومن ثم، فإن استخدام المأثور الشعبى فى المسرح يعد وسيلة فنية وليس غاية. ويضيف الدكتور عامر منبهاً إلى ضرورة الابتعاد تماماً عن تشويه التراث الشعبى بحجة الرؤى الجديدة أو التفسيرات العبقرية، وهو بذلك غير منحاز إلى فكرة الحرية المطلقة فى التعامل مع المأثور الشعبى التى ينادى بها البعض؛ إذ يرى الدكتور عامر أن بعض هذه التفسيرات قد تفيد بعض المرتزقة والمتطفلين

على هذا الوطن.. أما عملية تنفيذ المأثور الشعبى على المسرح، فيجب أن تتم بأدوات قريبة من تراثنا وأن نبتعد عن الوسائل الغربية التى لاتتواءم مع مأثوراتنا الشعبية.

وثمة رؤية أخرى يطرحها الدكتور على فوزى؛ إذ يرى أن عملية الإبداع - فى مجملها - تنطوى على «الاختيار» وربما يرتبط الاختيار بالجوهر الكامن فى التراث الشعبى. ومن ثم فإن عملية الاختيار لهذا المأثور الشعبى أو ذاك ينبغى أن تتم عن دراية ووعى بمكوناته، وأن يتم التعامل مع المادة التراثية طبقاً لقوانين الجمال المعروفة. ثم يفرد الأستاذ محمد السيد عيد لبعض التجارب المسرحية التى تناولت عناصر المأثور الشعبى بأكثر من وسيلة، مثل تجربة نجيب سرور فى «منين أجيب ناس» التى رفض فيها البناء التقليدى للمسرحية، وتجربة صلاح عبدالصبور الذى استفاد بعناصر التراث الشعبى فى «الأميرة تنتظر» وبصفة خاصة «ألف ليلة وليلة»، أما محمود دياب فقد استفاد بشكل السامر فى مسرحيته «ليالى الحصاد».

ويحدد الدكتور مصطفى يوسف مفهوم التجريب فى نقطتين:

- هدم القديم.

- اختراق المجهول (لكنه يحمل ظلالاً رومانسية).

ويشير الدكتور مصطفى بعد ذلك إلى أن العمل المسرحى تدخل فيه الإضافة والحذف من المأثور الشعبى الذى يتعامل معه مبدع فرد. والاختيار هنا يجب أن يتم بناءً على وعى ببنية المأثور الشعبى. وعليه فإن التجريب المسرحى فى هذه الحالة يعد «صياغة جديدة لعناصر قديمة معتمدة على بنية عالية». ويختم الدكتور مصطفى حديثه بكلمة الدكتور عبدالحميد يونس - رحمه الله - «.. المأثورات الشعبية تحتاج إلى العلم والوعى مع القدرة على التمييز».

ثم يعقب الدكتور أحمد مرسى على كلمة مصطفى يوسف الذى ذكَّر الحضور بأستاذنا الراحل الدكتور عبدالحميد يونس، خاصة وأن هذا الشهر - سبتمبر - يوافق ذكرى رحيله. ويعطى الدكتور مرسى بعد ذلك الكلمة للدكتور رجب النجار الذى يُعرِّف مصطلح «تجريب» بقوله «.. إن التجريب يعد كسراً للتقليد، وينطوى على تناقض»، ثم يتساءل: من الذى يحكم قضية الاختيار أو الجمع؟ هل هى رؤية المخرج أم الكاتب. وممن يتم الاستلهام: النص (المضمون)، أم الشكل، أم الأدوات؟ وأوضح الدكتور النجار أن هناك سمات فارقة بين المسرح التجريبى والمسرح الشعبى ينبغى ألا نخلط بينها. واختتم الدكتور أحمد مرسى سلسلة التعقيبات، مشيراً إلى أن الفنان الشعبى عندما يقف أمام جمهوره، فهو فى كل مرة يقوم بعملية تجريب؛ حيث يقوم - أى الراوى - بمحاولات تعديل ، فى كل مرة ، فى إطار المأثور المطروح؛ بهدف توصيل رسالة ما إلى الجمهور.

المناهج النقدية

أدار هذا المحور الأخير، وموضوعه «المناهج النقدية والتجريب على المأثور الشعبى»، الدكتور جابر عصفور الذى اتبع تقليد الندوات فى إعطاء الكلمة للباحثين الأجانب أولاً، ثم العرب ثانياً، وأخيراً المصريين.. فبدأ الإنجليزى «جاتندر فيرما» حديثه عن العلاقة بين الأنا والآخر من وجهة نظر نقدية. وهذا النوع من النقد يركز على وجهة نظر أبناء المناطق المستقلة، ونقد الآخر الذى كان مهيمناً على الثقافة بصفة مستمرة. أما سليمان الحزامى (الكويت) فقد أشار إلى النقد الشخصى الذى يبتعد عن الأسس العلمية للمناهج النقدية. فالعملية النقدية مثل العملية الإبداعية؛ حيث يرى الحزامى أن النقد كالنص المسرحى أو الإخراج، ودور الناقد يبرز فى أنه يضع يده على الأماكن التى تهدى الكاتب أو المتلقى، والناقد ربما نجده يتناول النص أو الإخراج، بيد أنه يهمل عناصر أخرى مهمة مثل الموسيقى أو التصوير أو الديكور . فالقائم بالعملية الإبداعية للمسرح لايمكنه أن يسير دون أن يكون معه الدليل أو (الربان) وأعنى به «الناقد».

ويشير الأستاذ أحمد زكى إلى أن مسئولية الفنان المسرحى أمام المؤلف واضحة لدينا جميعاً، ولا تحتاج إلى دليل، غير أن هذه المسئولية - للأسف - تكون بلا حدود، فى حالة ما إذا كان المؤلف ليس على قيد الحياة. ويضيف أحمد زكى قوله: إننا لانستطيع أن ننقد نقداً عادلاً، دون أن نعرف ما هو صحيح منطقياً، ومن ثم فنحن فى حاجة ملحة إلى منهج لتفسير الموروث الشعبى. أما الدكتور سامح مهران، فقد حاول التعرض مرة أخرى لضبط المصطلحات المتعلقة بالفولكلور فأشار إلى أن مصطلح «تراث شعبى» ينقسم إلى «مأثورات شعبية» وهى ما يعيش بيننا حتى الآن من التراث. أما الجزء الثانى فهو «الموروث الشعبى» وهو القديم.

وتنتقل الكلمة إلى الأستاذ عبدالحميد حواس الذى أثار إشكالية وجود مسرح أو ظواهر تمثيلية فى الثقافة الشعبية التى لاتزال حية حتى الآن، ويضيف الأستاذ حواس: إن العديد من المناهج والكتابات النقدية حافلة بالحديث عن

العلامات والدلالات النصية وما إليها، وقد نُسى تماماً أن هذه الثقافة تمثل منظومة تحكمها آليات وشبكة من العلاقات لابد من الاقتراب منها بالطريقة الصحيحة، ومعرفة: ما الذى يكوّن هذه الرؤية الخاصة للعالم؟ نسى كل هذا، وصار من الطبيعى أن تفتت وحدة الثقافة وتستلهم وتوظف.. وهناك من الشباب من يتوجهون إلى الريف والمناطق الشعبية، ويحاول كل منهم العمل مع الناس فى محاولة للاقتراب، وفهم ما يجرى فى داخل الثقافة الشعبية لكى يقدم عمله الشعبى المأمول متصوراً أنه يقدم المسرح البديل.

وتبدأ الدكتورة علياء شكرى حديثها من حيث انتهى الأستاذ حواس، ولكن من وجهة أخرى؛ حيث أشارت إلى تجربة عايشتها خلال وجودها فى مؤتمر اليونسكو للفولكلور، وهى التقاؤها بعدد من الباحثين الميدانيين الذين كونوا مع مخرج مسرحى فريق عمل، وتعايشوا جميعاً فى أندونيسيا مع مجموعة من الظواهر التى يمكن أن تقدم على المسرح تقديماً علمياً سليماً. وقد نفى البعض خلال هذا المؤتمر كلمة «استلهام»؛ حيث إنها قد تنطوى على خروج التراث الشعبى من سياقه. وأنهت الدكتورة علياء شكرى كلمتها بقولها: «من الأفضل أن نعيش السياق الكامل لمأثورنا الشعبى حتى نتمكن من إخراج العمل المسرحى».

أما الدكتور محمد شيحة فقد أشار إلى أن الناقد يجب أن يكون ذا رؤية مختلفة لفهم العمل الفنى قبل عملية التحليل،. ويضيف الدكتور شيحة: إن المنهج السيميولوجى هو أفضل المناهج لتحليل العرض المسرحى شريطة ألا يتحول إلى مجموعة من الجداول والرسومات البيانية. واختتم هذا المحور بالطرح الذى قدمه الدكتور وليد منير عن مفهوم التجريب على المأثور الشعبى فى المسرح، حيث يرى أنه استقطاب للحظة حياتية من الماضى للحاضر، ولابد أن يكون هذا الاستقطاب مبنياً على إحالة القراءة، وهناك عنصران فى هذا الإطار ينبغى الإشارة إليهما :

الأول : الإحالة التاريخية.

الثانى : تحول الإحالة من سياقها الأصلى إلى دلالات لم يعرفها الحضور من قبل، ومن ثم فإن التجريب على المأثور الشعبى يمثل توليدًا لدلالة مخبوءة .

ويضيف الدكتور وليد: إن المنهج السيميولوجى يفيد فى هذه الدلالة الفنية عند تطبيقه على المسرح التجريبى، الذى يتصل بالعناصر الشعبية. وقدم نموذجاً نقدياً معتمداً هذا المنهج عند التطبيق، موضحاً أن الناقد السيميولوجى لا ينفصل عن الاجتماعى، الذى لا ينفصل بدوره عن البنيوى .

وفى نهاية هذا المحور وجه الدكتور جابر عصفور سؤالاً للإنجليزى جاتندر فيرما : هل تعتقد أنه من الصحيح أن نتحدث عن الاختلافات أو أوجه التشابه بين الثقافات ؟ .. ويشير « فيرما» إلى تساؤل الدكتور عصفور بقوله : أعتقد أنك محق فى طرح هذا التساؤل، بيد أن المفارقة التى تكمن حول المسرح هى أننا إذا سعينا وراء التشابهات ستبرز أمامنا الاختلافات.

ويضيف الدكتور جابر عصفور: إن مصطلحات مثل: النقد الإنجليزى، الفرنسى، الأمريكى، تؤكد لدينا الإحساس بالتخلف، فلا توجد دولة فى العالم تطلق اسمها على مدرسة نقدية، ولكن كل دولة بها أشخاص لهم إسهامات من الممكن أن ترتبط بأسمائهم كمجموعة مثل: مجموعة براغ أو عصبة باريس ... إلخ .

ويختتم الدكتور « عصفور » هذا المحور بطرح اقتراح على المسؤولين عن المسرح التجريبى، وعلى رأسهم الفنان سعد أردش رئيس الندوات العلمية وهذا نص الاقتراح:

« .. نحن نركز دائماً - وخلال السنوات الماضية - على التجارب المسرحية فى أوروبا وأمريكا، أما التجريب فى العالم الثالث فلم يحظ بالاهتمام اللازم فلم لا نركز فى العام القادم على التجريب فى العالم الثالث ، لنعرف عن قرب الحلول التى يقدمها إخوة لنا فى هذا العالم ؟»

ولعل هذا الاقتراح الذى قدمه الدكتور جابر عصفور يكون خطوة فى التعرف على الجديد فى عالم المسرح التجريبى، وخطوة أيضًا لحشد الجهود العلمية فى قضية تأصيل منهج عربى للبحث والتحليل، والوقوف على قاموس عربى موحد لمفردات مسرحنا العربى من ناحية، وتراثنا الفولكلورى من ناحية أخرى .

رحلة مع الفنان محمد صبرى

رائد الباستيل من مصر

حـــوار : نادية السنوسى

تقدم جولة الفنون الشعبية فى هذا العدد فناناً مصرياً عالميا، فى محاولة للكشف عن إبداعاته الفنية المتمثلة فى العديد من اللوحات التى تعبر فى معظمها عن الحياة الشعبية، سواء أكانت مصرية أم عربية أم عالمية، وكلها بنفس البراعة ورهافة الحس والقدرة على إبراز مواقع الجمال.

حيث إن المتامل لأى لوحة من لوحاته يكتشف الدفقة الشعورية والجمالية المتمثلة فيها .

وقد أقيم معرض لبعض أعمال الفنان محمد صبرى فى الفترة من ١٩٩٤/١١/١٥ وحتى ١٩٩٤/١٢/٣.

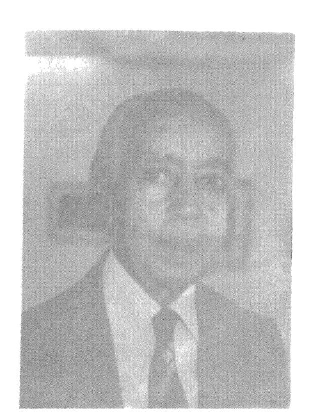
وقدمت لوحاته جوانب من التراث الشعبى الحافل بالعديد من مواقع الجمال، والتى أبهرت العالم.

محمد صبرى المعطاء فى صمت، والعملاق فى تواضع .

أبحر بفنه بين سائر مواطن الخيال والواقع، وأهدانا بعبقريته تسجيلا فنيا نادراً قل أن نجده لدى سواه .

وفى جولتنا مع لوحاته بكل تنويعاتها الإلهامية كدنا أن نسمع صوت الناس وحركاتهم فى الأحياء الشعبية، والأسواق، والمقاهى، والردهات، فلم يقتصر فنه على عالم الإنسان والطبيعة الخلابة وإنما عانق بريشته أشرعة المراكب ونهر النيل وسواعد النوتية بكل جديتهم وحيويتهم .. وتجاوز التعبيرات الجامدة إلى أرق الأحاسيس التى يضفيها شعاع من ضوء الشمس وهو يتخلل الانحناءات ومختلف الزوايا التى يعبر عنها فى لوحاته .

إن لوحات محمد صبرى مزيج من النقاء والصفاء، وحسبما قال الفنان المصرى «حسين بيكار»: إنه ظاهرة فنية نادرة وسط اندفاع هيستيرى لاهث وراء النزعات الحديثة. وهو يرسم لوحاته مباشرة من الطبيعة متاثرًا بلمسات الضوء والظل... فمن هو الفنان محمد صبرى؟!



ولد الفنان محمد صبرى فى القاهرة ٢١ ديسمبر ١٩١٧ وتخرج فى كلية الفنون التطبيقية عام ١٩٣٧، وقد حصل على درجة الأستاذية فى التصويرمن أكاديمية الفنون الجميلة «سان فرناندو» بمدريد عام١٩٥٢م، ثم حصل على دبلوم الدراسات الأسبانية من كلية الآداب جامعة مدريد عام ١٩٥٦، وعمل وكيلاً، ثم خبيرًا، بالمعهد المصرى للدراسات الإسلامية بمدريد، وحاليًا يعمل أستاذاً غير متفرغ بكلية الفنون التطبيقية .

ولقد عين محمد صبرى عضواً أكاديميًا مدى الحياة بالأكاديمية الملكية (سان فرناندو) بمدريد ١٩٦٧، كما عين أيضًا عضو شرف بالجمعية الأسبانية للمصورين والنحاتين الأسبان .

حصل الفنان محمد صبرى على العديد من الأوسمة والجوائز مثل وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى ـ رائد فى الباستيل ـ عام ١٩٧٤، وحصل على وسام الاستحقاق – بدرجة فارس ـ من أسبانيا عام ١٩٦١، ووسام الملكة إيزابيل الذى منحه إياه ملك أسبانيا عام ١٩٦٨ .

وقد حصل أيضاً على دبلوم وميدالية الأكاديمية الملكية «سان فرناندو» بمدريد. وحصل على الجائزة الأولى فى التصوير فى صالون الخريف بمدريد عام ١٩٦٤ .

وللفنان محمد صبرى لوحات فى الكثير من المتاحف فى مصر والخارج، ومنها أكاديمية سان فرناندو بمدريد .

ونشرت لوحاته وتاريخ حياته فى الموسوعة الأسبانية الجزء ١١، مدريد ١٩٧٨م . والموسوعة العالمية ـ «who is who» التى تصدر فى كمبردج بانجلترا ـ ١٩٩٣-١٩٩٤ .

والموسوعة القومية للشخصيات المصرية البارزة ـ الطبعة الأولى عام ١٩٨٩م، الثانية ١٩٩٢م . وأخيراً اختاره المركز الدولى للسير الذاتية فى كمبردج الرجل العالمى لعام ١٩٩٣م، كما اختاره المعهد الدولى الأمريكى لكتابة تاريخ حياته ضمن ٥٠٠ شخصية دولية .

ومن لوحاته :

ـ لوحة «معركة بورسعيد» عام ١٩٥٧م، وهى لوحة زيتية كبيرة من مقتنيات متحف الفن الحديث وتوجد الآن بوزارة التعليم .

ـ لوحة «السد العالى» عام ١٩٧٠، لوحة زيتية كبيرة، أهداها مجلس الشعب إلى مجلس السوفييت الأعلى .

ـ لوحة (الأزهر) عام ١٩٦٧م، وهى لوحة زيتية كبيرة، من مقتنيات المعهد المصرى للدراسات الإسلامية بمدريد .

ـ لوحة «عبور ٦ أكتوبر»، وهى من مقتنيات قصر عابدين وفى هذه اللوحة سجل محمد صبرى البطولة الخارقة لجيشنا العظيم فى حرب أكتوبر مؤكدًا أن الفن تاريخ لكل الأحداث التاريخية التى تمر بالأمة .

رائد الباستيل :

مادة الباستيل هى المادة المفضلة لدى محمد صبرى الذى يعتبر جهده فى استخدامها جهداً رائداً، حيث أشاع فى لوحاته ألواناً غنائية النغم تضج بالحركة والحياة، وتنبض بإحساس مرهف فى الأداء مع دقة التكوين وروعة التعبير .

وينفرد الفنان محمد صبرى بين الفنانين المعاصرين باستخدام الباستيل الذى يسميه البعض جزافاً «طباشير» وهو فى الحقيقة تشبيه خاطىء، حيث إن الفرق بينهما كالفرق بين الألوان المائية وألوان الجواش وألوان الإكريليك، وجميعها تذاب فى الماء عند استعمالها ، ولكن لكل منها خواص وطريقة استعمال معينة .

وقد أوضح الفنان محمد صبرى أن من أشق الأمور فى استعمال الباستيل هو معرفة خصائص ومركبات الصبغات، واختيار الصالح منها للحصول على أكبر مجموعة من درجات اللون الواحد .

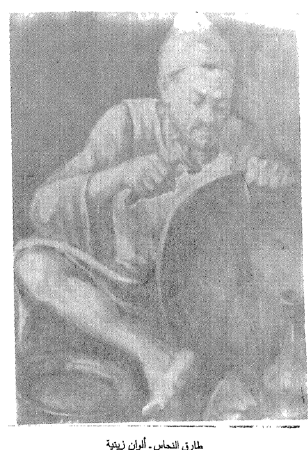
ومن طبيعة ألوان الباستيل أنها لا تتغير بمرور الزمن، وذلك عكس الألوان الزيتية، وبالتالى يعرف الفنان تأثير وصلاحية اللون الذى يستخدمه .

ولقد استعمل الباستيل فى أواخر القرن الخامس عشر، ويقول « لوماتسو » إن ليوناردو دافينشى كان يخطط رسومه التحضيرية بألوان تشبه الباستيل، وفى إيطاليا كانت المصورة «روزاليا كاريير ا» أول من مارست التصوير بالباستيل، وفى عام ١٨٧٠م تكونت جماعة فنانى الباستيل فى باريس، وكانوا قد أقاموا فى لندن أول معرض للوحاتهم عام ١٨٨٠، وازدهرت صناعة هذه الألوان وتعددت وسائل استخدامها، حتى أصبحت تجارى وسائل استعمال الألوان الزيتية .

وقد تربع الفنان محمد صبرى على عرش الباستيل، ووجد فيه الأداة التى تعينه على تحقيق ذاته، ومع ذلك فهو لم يترك التصوير بالألوان الزيتية أو الألوان المائية، على الرغم من اختلاف طبيعة هذه المواد ومتطلبات العمل بكل منها، إلا أنه استطاع أن يعكس على لوحاته مشاعره وتأثره بجمال مايراه، فيعبر عنها بلمسات رقيقة أحياناً، وأحياناً أخرى فى شكل صراع عنيف بين الأضواء الساطعة والظلال القاتمة وما بينهما من انعكاسات .

وفى حوار مع الفنان محمد صبرى قال لى:

كانت بداياتى الأولى منذ الصغر، حيث أقمت أول معرض وعمرى ٨ سنوات، وكان معرضاً مدرسياً ؛ إذ دفع تفوقى فى الدراسة أساتذتى إلى منحى بعض الجوائز فى صورة كتب فنية مرسومة بالألوان، فما كان منى غير أن رسمت مثلها بالضبط، وكأنها صور طبق الأصل، إلى أن رآها أحد



طارق النحاس - ألوان زيتية

أساتذتى فأخذنى ورسوماتى للناظر الذى منحنى فرصة لإقامة أول معرض لى وعمرى ٨ سنوات، وأنا طالب فى ابتدائى بمدرسة «عباس الابتدائية الأميرية» بالسبتية، وبعد ذلك دخلت قسم الرسم، لأنه كان فى الماضى يوجد أقسام كالموسيقى والرياضة والرسم، مما كان يعطى فرصة كبيرة لظهور المواهب الفنية فى وقت مبكر ورعايتها بشكل جيد .

ثم توالت المعارض بعد ذلك، وكان أول معرض للفنان محمد صبرى فى صالون جويا بجمعية الفنون الجميلة بمدريد، وقد حصل على وسام الاستحقاق بدرجة فارس من الحكومة الأسبانية عام ١٩٦١م، كما أقام معرضه الثانى فى لندن، وكان ناجحاً لدرجة أن النقاد قالوا عنه إنه «أستاذ الباستيل » وكتبوا إن معرضه يعد فريداً من نوعه، ولم يقم معرض مثله فى لندن منذ فترة ليست بالقصيرة، وهو على مستوى رفيع فى مادته ـ الباستيل ـ ذات الأسلوب الخاص المتميز.

ثم أقام المعرض الثالث فى روما.. وقد كتبت عنه جريدة الفاتيكان الرسمية «أوبزر فاتوريو رومانو» وأشادت به بوصفه فنانًا متميزًا، ثم أقام معرضًا فى ألمانيا، وقابلته صحافة المدينة باهتمام شديد، وكان أهمها صحيفة «فرانكفورتر الجامين» وقالت: إن الفنان محمد صبرى عليه أن يفخر بأسلوبه التأثرى.. إلى جانب إشادتها بالوقت الذى ينجز فيه لوحاته.. ولا يستطيع أى ناقد أن ينكر براعة يديه ولا رقة ذوقه فى اختيار ألوان لوحاته. كما أقام معرضاً آخر فى مدينة غرناطة بالأندلس عام ١٩٦٢.

وفى عام ١٩٦٣م أقام معرضاً خاصاً فى صالة «أشنيو» بمدريد، ومعرضًا آخر فى قاعة البلدية بمدينة قرطبة بالأندلس وكان نجاح هذه المعارض مثار جدل ونقاش فى الأوساط الفنية.

وفى عام ١٩٦٤م عاد إلى القاهرة وأقام معرضًا خاصاً للوحاته فى جمعية «أتيليه القاهرة»، وفى عام ١٩٦٧م سافر إلى أسبانيا، بدعوة من اللجنة المنظمة لصالون الخريف العام ليعرض لوحاته فى صالون «فلاسكس» بمدريد، وفى العام نفسه أصدرت الجمعية الملكية قراراً بتعيين الفنان محمد صبرى عضواً أكاديمياً مراسلاً بها. وبهذا التكريم يعتبر الفنان محمد صبرى أول فنان مصرى يحظى بهذه العضوية الشرفية فى أعرق وأقدم أكاديميات العالم، والتى تضم الصفوة من كبار فنانى أسبانيا. وفى عام ١٩٧٨، أقام معرضاً خاصاً فى صالون صندوق الادخار فى مدينة «المريا» وقامت دائرة المعارف الأسبانية المشهورة باسم «أسباسا» بتسجيل اسم الفنان محمد صبرى وسيرته ونشاطه الفنى المتصل مع لوحات من أعماله بالألوان. وفى العام نفسه الذى يعتبر من أهم أعوام الفنان ازدهاراً، وقع عليه الاختيار عضوًا فى لجنة التحكيم فى صالون الخريف العام الذى أقيم فى مدريد.

وفى عام ١٩٧٩م أقام فناننا الكبير معرضاً للوحاته فى المركز الثقافى المصرى بباريس، ونال نجاحاً كبيراً وكتبت مجلة «چورنال دى لارت» مقالاً مطولاً عن أسلوبه. وتكريماً له أقامت وزارة الثقافة الأسبانية معرضاً شاملاً للوحات الباستيل التى أنجزها فناننا محمد صبرى، للتجول به فى تسعة متاحف فى محافظات أسبانيا، وذلك فى المدة من أكتوبر ١٩٧٩م إلى يونيو ١٩٨٠م.



الفنان العالمى محمد صبرى مع مندوب المجلة فى معرضه الذى أقيم أخيراً فى القاهرة فى المدة من ١١/٥ ـ ١٩٩٤/١٢/٣.

وقد كان لهذا المعرض بالذات صدى كبير فى جميع الأوساط الأسبانية، حيث كتبت عنه مقالات عديدة، تزيد عن ٢٥ مقالة فى صحافة أسبانيا وكلها تشيد به وتؤكد أستاذيته ومكانته المرموقة وفنه الرفيع، خاصة وهو يستخدم مادة من مواد الرسم الصعبة.

بعد هذه الجولة السريعة مع بعض معارض الفنان محمد صبرى التى حاولت أن تجيء فى شكل بانوراما فنية، لكى يستطيع القارىء الإلمام ببعض ما حققه من نجاحات متتالية وممتدة حتى اليوم.

وبعد عشرين عاماً من إقامة معرضه الأخير فى القاهرة، أقام له المركز القومى للفنون بوزارة الثقافة معرضاً للوحاته بقاعة السلام بمتحف محمد محمود خليل، وأخيراً معرضه فى قاعة «أكسترا بالزمالك».

ويقول الفنان محمد صبرى:

«لقد رسمت البورتريه، ولكن قبل أن أرسم البورتريه رسمت مواضيع فنية شعبية أو اجتماعية مثل «صباح الخير» و«جمعة والنورج» و«الطحين» و«البلهارسيا»، ولابد لأى لوحة من هذه اللوحات من موضوع وقيمة اجتماعية تكون المحرك الأساسى وراء رسمها.

وعن تحـوله من رسم البـورتريه إلى رسم لوحـة ذات موضوع، يقول ببساطة شديدة جداً :

«إن اى لوحة تحتوى على مجموعة من الأفراد أو على فرد واحد هى بورتريه داخل اللوحة، موظف لأداء دور داخل هذه اللوحة» .

ويستطرد الفنان محمد صبرى قائلاً :

«فى الحقيقة إن الحياة الشعبية بالنسبة لى هى حياة ملهمة وموحية وتعطينى ثراءً غير عادى، ونجد ذلك فى «معركة بورسعيد» وقد صورتها فى لوحة حوالى ٢,٥٠ وأنا شخصياً معجب بالبيئة المصرية والحارة الشعبية والمناظر الشعبية، لأن كل هذا مهم جداً جداً لحياتنا الحديثة، لأن التقدم لا يأتى من فراغ، ومن له حضارة مثل مصر لابد أن يستلهم فنه من هذه الحضارة، وهى تتجلى بصورة واضحة فى الأحياء الشعبية المصرية .

ولكن أود أن أشير هنا إلى ضرورة الحفاظ على كيانات وهوية هذه الأحياء العريقة، لأننى عندما أعود إلى حى من هذه الأحياء لأرسم لوحة أخرى برؤية مختلفة فلا أجد غير تشويه لفن نادر وتلوث حضارى .

ولابد هنا ان أقول أيضاً : إن هذا لا يحدث فى أى مكان في العالم، بل على العكس نجد مثلاً فى أسبانيا ترميماً للآثار، واهتماماً غير عادى بها، لدرجة أنه لا يمكن طلاء جدار واحد دون الرجوع للسلطات والجهات المختصة، حيث لا يمكن أن يخدش تاريخ أو اثر لأنه ملك للإنسانية كلها، ولذلك فإننى اهتم بشكل خاص ـ بمحاولة رصد كل ما تقع عليه عينى من احيائنا الشعبية الجميلة فهى كنز ثمين، لأن هذا يعتبر تأصيلاً حضارياً، وتوثيقًا للعادات والتقاليد والقيم، ومن أجل هذا اهتم بالقاهرة القديمة وأحيائها الشعبية.

والواقع إن الأحياء الشعبية فى الأندلس تشبه إلى حد كبير الأحياء الشعبية المصرية مع الفارق؛ إذ يوجد فى أسبانيا اهتمام غير عادى بالأندلس من حيث الحفاظ على تراث هذه الأحياء .

ولقد سجلت فى لوحاتى الحضارة العربية الموجودة فى الأندلس وغرناطة وأشبيلية فى حوالى ٣٠ لوحة، وأقمت بها معرضاً فى مدريد .

إذن العلاقة بين الفن المصرى والأسبانى واضحة، ولكن الاختلاف فى مدى الاهتمام . فسنجد أنهم قد اهتموا بالعمارة الإسلامية ورمموها، لأنهم يعتبرونها أحد مصادر الدخل القومى.

وما أستطيع عمله هو الدعوة إلى المزيد من الاهتمام بالعمارة الإسلامية الموجودة فى مصر، وسوف تكون مصدرًا سياحياً عظيماً ».

وفى حوارى معه، قال الفنان محمد صبرى :

«فى الحقيقة أنا أهتم بالضوء لأنه عنصر هام جداً، فعندما تكون اللوحة «فلات» أتابعها أكثر من مرة، إلى أن أصل إلى وضع معين لسقوط ضوء الشمس على اللوحة بشكل يرضينى، ويخدم المعنى الذى هو موضوع اللوحة.

واهتمامى بالضوء يجعلنى أنتظر الشمس لتمر على اللوحة بأكثر من شكل، حتى تصل إلى نقطة معينة، تكون دائماً أكثر إضاءة، لأنه فى حقيقة الأمر ترضينى اللوحة المضيئة والألوان المبهجة، على عكس الألوان الداكنة والإضاءة الخافتة التى لا تضفى ظلالهاولا تحدد ملامح اللوحة وأؤكد أن الضوء هو الذى يعطى روحًا وخاصية للوحة الفنية.

فالألوان المضيئة تعطى إحساساً بالبهجة، وتضفى على المتلقى الشعور بالتفاؤل والأمل .

وهذه سمة مميزة للفنان محمد صبرى الذى يعشق عمله.

وكما يقول :

«نعم فعلا، أؤكد أننى أحب عملى وأنفعل به، وأريد لمن يرى لوحاتى أن يشاركنى هذا الإحساس بالتفاؤل والرضا والنضارة والجمال.

وهذا لا يمنع اننى احياناً أعبر فى لوحاتى عن انطباع قد يكون حزيناً، ويظهر هذا بوضوح فى لوحة «البلهارسيا» .

ويؤكد الفنان محمد صبرى على حرية الفنان فى استخدام ما يراه ملهمًا له ويثرى عمله الفنى، ويضيف إليه بشكل فعّال، ولكن المهم هو الفن ذاته، بصرف النظر عن شتى الاتجاهات والمدارس والأساليب، فإن استخدام أو عدم استخدام الموتيفات الشعبية فى العمل الفنى يرجع إلى الفنان نفسه، بحيث إنه لو أحسن استخدامها فسوف تكسب عمله آفاقاً جديدة، والمرجع النهائى فى ذلك هو إحساس الفنان بالعمل الذى يؤديه، بما يمكنه أن يثرى هذا العمل .

ووجود تراث شعبى يكون بمثابة رصيد للفنان ينهل منه ومعين لا ينضب أبداً، بشرط أن يوظف هذه الموتيفات الشعبية لصالح العمل .

وحينما سألته عن بعض الجوانب الفنية الكامنة فى نفس الفنان محمد صبرى ودور الفنون الشعبية ..

اجاب بأن .. هذا يبدو واضحاً فى اللوحات التى رسمتها لمدينة الأقصر ومعابدها، فقد ملأت نفسى بالبهجة والامل، فشمس الأقصر المضيئة وروعة المعابد الأثرية، وانعكاسات الشمس عليها كان له أكبر الأثر على رسم لوحاتى التى صورت فيها هذه المعابد الخالدة فى لحظات خالدة .

أيضاً عندما تضىء الشمس بشكل لا يوجد إلا فى الأقصر، كل جنبات المعبد تلهمنى لتسجيل لحظات إبداعية تاريخية .

لقد اختير محمد صبرى ليكون الرجل العالمى لعام ١٩٩٣ وهذا هو آخر لقب أطلق عليه بعد ألقاب عديدة منها ملك الباستيل من مصر وغيره كثير وكلها ألقاب عالمية..

إلى أى مدى كان أثر هذه الألقاب على الفنان ؟ قال محمد صبرى: فى الحقيقة إن هذه الألقاب تسعدنى وتشجينى، ولكن أحب إلى قلبى وعقلى أن أرسم لوحة ذات قيمة وتتوافر فيها عناصر اللوحة الفنية الراقية التى تحمل معنى ومضمونًا، وتضيف للمجتمع قيمة إلى جانب قيمتها الفنية، لأن الفن رسالة تناقش قضايا المجتمع إلى جانب إبراز معالم الجمال فيه.

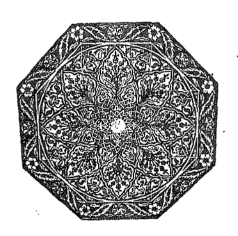
وفى ختام اللقاء مع الفنان محمد صبرى ..

أثار الفنان قضية تعكس الإحساس بالحيرة ...

فمما يفرح ويحزن فى آن أن العالم يعرف عن الفنان محمد صبرى أكثر مما نعرفه نحن .. هنا فى بلده، التى انطق أحياءها الشعبية وأثراها بالأصالة والجمال، حتى أننا نكاد نسمع فى لوحاته صوت المصريين وحركتهم ونبض الحياة الشعبية الثرة داخل الصمت المعمارى للحىِّ الشعبى.

وعندما تنتقل أصابع الباستيل إلى أسوان، نكاد نلمس أشرعة المراكب المطوية فى صمت، ونكاد نشعر تقاربها الأليف مع بعضها البعض لتكون تحت عين الفنان، تهيئ له أعظم لحظة نادرة للإبداع والخلق .

إن لوحات محمد صبرى مزيج من النقاء والصفاء الحيوى المتدفق، يضيؤها شعاع من ضوء شمس مصر الدافئة، ويتخلل انحناءاتها وزواياها فى عبقرية فذة، فهل آن الأوان لتصوير فيلم تسجيلى عن هذا الفنان المصرى العالمى يُعرِّف الأجيال الشابة به ؟



الندوة الدولية حول
الابتكار فى الحرف اليدوية الإسلامية

صفية حلمى حسين

ظهرت مدينة إسلام أباد فى أروع صورها يوم افتتاح أعمال الاحتفال العالمى الأول لحرفى الدول الإسلامية فى ١٠/٧/ ١٩٩٤م؛ إذ تزامن هذا اليوم مع اليوم الوطنى للمدينة التى ارتدت أبهى حللها.. وشاركت فيه مجموعات من فرق عديدة من جهات العالم المختلفة ضمت الفنانين والكتّاب والمفكرين والموسيقين والمواطنين العاديين والحرفيين وغيرهم لتقديم العروض الفولكلورية والأزياء التقليدية وغيرها.

وقد قام رئيس الجمهورية بتكريم أربعة حرفيين من أفريقيا والعالم العربى وجنوب آسيا وآسيا الوسطى، وواحد عن كل من المناطق المختلفة للدول الأعضاء، بوضع عمامة وشال على رأس كل من المبدعين الأربعة تقديراً لتميز كل منهم فى مجال حرفته، وقد نال هذا التكريم، ممثلا لمصر ولمجموعة الدول العربية وأفريقيا، محمد طه مصطفى الحرفى المصرى المتميز فى حرفه الخيامية.

ثم أقيم استعراض فولكلورى كبير قاده الموسيقى المعروف «نصرت فاتح على» الذى تقدم المسيرة الفنية الكبرى لحماية التراث الحرفى والتى ضمت العديد من فرق الفنون الشعبية المحلية والدولية، بعروضها الفولكلورية وأزيائها الشعبية، وشارك فيها العديد من العلماء المشهورين وخبراء الحرف اليدوية والمنظمات الحرفية المحلية، بهدف لفت الأنظار إلى عظمة التراث التقليدى للدول الإسلامية، وإثارة انتباه شعوبنا إلى قيمة هذه الثروة، وضرورة المحافظة على هذا التراث العريق، الذى لم يأخذ حظه من التعريف والانتشار فجاء تنظيم مثل هذا النشاط على المستوى العالمى ليتناسب مع مستواه والاعتراف بما قدمته وتقدمه الثقافة والحضارة الإسلامية للفنون والحرف اليدوية، وتقديراً لمساهمة الحرفيين بعطائهم وإنتاجهم الفنى، ولمساعدتهم على الاستمرار فى عطائهم، بتوفير وتحسين ظروف إنتاجهم؛ إذ إنهم العنصر الأساسى فى استمرارية التراث الإسلامى والمحافظة على بقائه.

وإقامة هذا الاحتفال العالمى الكبير لحرفى الدول الإسلامية هو الثمرة التى أسفر عنها نجاح الندوة الدولية «حول آفاق تنمية الصناعات التقليدية للدول الإسلامية » التى أقيمت بالرباط فى المغرب خلال أكتوبر ١٩٩١، والتى نظمها مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول، بالتعاون مع البنك الإسلامى للتنمية بجدة وجمعية رباط الفتح فى مدينة الرباط بالمملكة المغربية.وكانت هذه الندوة

ملتقى مهمًا لخبرات متعددة من خلال الهيئات والدول المعنية بهذا القطاع. وتميزت بتنوع الموضوعات التى طرحت للمناقشة، وفعالية التوصيات التى اتخذت، تلك التى فتحت آفاقًا واسعة للعديد من مشروعات التنمية فى ميدان الصناعات التقليدية، وكذلك مواكبة هذا الحدث لتطلعات الخطة العشرية لمنظمة اليونسكو لتطوير الحرف اليدوية فى العالم، وتنفيذًا للتوصية الثالثة من ندوة الرباط والتى نصت على الآتى:

أكد المجتمعون على الحاجة الماسة لإثارة الانتباه الإقليمى والدولى لأهمية الحرف اليدوية الإسلامية، وإبراز صورتها الحقيقية على الساحة الدولية من خلال إقامة الاحتفالات الدولية التى يمكن فيها عرض المشغولات الإسلامية المتميزة والوسائل المختلفة المطبقة فيها. وقد تم الاتفاق على أن يقوم مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول بتنظيم الاحتفال العالمى الأول للحرف اليدوية الإسلامية فى دولة الباكستان خلال شهر أكتوبر ١٩٩٤م بالتعاون مع المجلس العالمى للحرف اليدوية لمنطقة آسيا ومؤسسة «لوك ميرسا» التابعة لوزارة الثقافة بدولة باكستان، كما أكدت الندوة على أهمية إنجاز مثل هذا النشاط الحيوى المهم مرة كل ثلاث سنوات.

إن تنظيم هذا الاحتفال لحرفى الدول الإسلامية (كما هم فى مواقع العمل) وكذلك العرض الشامل للحرف اليدوية المعاصرة للعالم الإسلامى، وعقد الندوة الدولية حول موضوع «الابتكار فى الحرف اليدوية الإسلامية»، وما شكله من حدث مهم على المستوى الدولى. وكذلك عقد الاجتماع الآسيوى الثامن عشر للمجلس الدولى للحرف اليدوية، واجتماع خبراء اليونسكو لتقييم الخطة العشرية لتنمية الحرف اليدوية، وجوائز لوك فيرسا - أرسيكا للحرف اليدوية، وسوق الحرف اليدوية، وكذلك المنتجات الثقافية المعدة للبيع من شرائط الكاسيت المرئية والمسموعة، والكتب والإصدارات الخاصة بموضوعات الفولكلور والفنون والحرف اليدوية والثقافية، وجناح الحرير الخاص برحلة الحرير الصينى، وكذلك عروض الفولكلور والحفلات الموسيقية.. كل ذلك مجتمعًا أضفى على هذا المهرجان الكبير صفة الشمول.

وقد قام مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية ومؤسسة لوك فيرسا بالتعاون مع هيئة الإغاثة الإسلامية العالمية ومنظمة اليونسكو بإقامة الندوة الدولية حول موضوع الابتكار فى الحرف اليدوية الإسلامية، فى الفترة من ١٠ - ١٢/١٠/١٩٩٤م، لمناقشة مجموعة المسائل المتعلقة بآفاق تطوير المهارات التقليدية. كما قام المشاركون بمعاينة وضع الحرف اليدوية، واقتراح السبل والوسائل الكفيلة بإحيائها، والوصول إلى تفهم مشترك بشأنها، والحث على تحريك نشاطات ومشروعات جديدة. وقد وفرت الندوة تجربة فريدة للعلماء والأكاديميين والخبراء من الدول المختلفة من المنطقة وخارجها لتبادل وجهات النظر، ومناقشة الموضوعات ذات الاهتمام المشترك، وبحث الخطوط الرئيسية لتوفير الاتجاهات المستقبلية لضمان إحياء الابتكار فى الحرف اليدوية فى الدول الإسلامية خلال العقد المقبل.

وكانت أهداف الندوة العمل على تحقيق الطموحات التالية:

- تقييم الوضع الراهن لمستوى الابتكار فى هذا المجال فى العالم الإسلامى وتحديد الأطر المستقبلية؛ بهدف تطوير الجوانب الاقتصادية والاجتماعية والثقافية للصناعات الحرفية.

- مناقشة الإجراءات التى يمكن اتخاذها لتفادى خطر فقدان القيم والتقاليد الإسلامية الأصيلة التى تميز هذه الصناعات والمحافظة على طبيعتها.

- تنظيم برامج تنافسية للشباب الحرفى لحثهم على الابتكار والإبداع فى تنمية هذه الصناعات.

- تقديم حوافز وجوائز لدفع الشباب للمشاركة والوصول إلى صناعات حرفية متجددة دائمًا فى هذا المجال.

وتعتبر هذه الندوة أول مؤتمر دولى من نوعه فى العالم الإسلامى حول التجارب الخاصة للدول الأعضاء فى موضوع الابتكار والإبداع فى الحرف اليدوية الإسلامية، والمشاكل وسبل حلها، لوضع السياسة التى تؤدى إلى إنمائها، وتطوير برامج العمل التى توصل إلى استراتيجية للتعاون الدولى فى هذا المجال.

وقد شارك فى هذه الندوة سبعة وأربعون خبيراً من الدول الإسلامية وغير الإسلامية على مدى ثلاثة أيام، ناقشوا فيها عددًا من المواضيع المهمة المتعلقة بموضوع «الابتكار فى الحرف اليدوية الإسلامية»

وقد عبر أ.د «أوكس» مفتى المدير التنفيذى للوك فيرسا فى الندوة الدولية «الإبداع فى الحرف الإسلامية»، بعد ترحيبه الحار بالحاضرين، وعلى الأخص المشاركين من غير الدول الإسلامية - عن تمنياته بنجاح الندوة، وشكر الحاضرين على تلبيتهم الدعوة.

وقـال: إن الأســاس فى الإســلام هو الاندمــاج الكامل.. العـمـومـيـة والتنوع همـا أسـاس الإبداع فى الفن الإسـلامى والثقافة. «وفى نظرى فإن الإبداع هو انصـهـار العوامل التى تبـدو متناقـضـة، وإن كـانت فى حـقـيـقـتـهـا مـتكاملة، فـالذاتى والشـامل يندمـجـان معًـالخلق نوعـيـات جـديدة من التـعـبـيـر الثقافى.

فـالإبداع الإسـلامى عملية مستمرة للاندماج والتوحد، وإبداع الفنان عندما يندمج مع الرؤية الشاملة للإسلام يخلق تعبيرات متجددة دائمًا، والإسلام يجعل الارتباط بينهما مفيداً».

كما قام السيد محمد مساوى بقراءة رسالة رئيس منظمة المؤتمر الإسلامى إلى الندوة حول الابتكار فى الحرف اليدوية الإسـلامـيـة قـال فـيـهـا: إن شـمـول برنـامج الندوة وأبحـاث الخبراء المرموقين والمتخصصين فى الفنون التقليدية لايسمح إلا بالقليل لمساهمته بالرأى فى مثل هذا الموضوع المهم، وهو الابتكار فى الفنون التقليدية؛ حيث يتشابك الإلهام مع المعرفة والبيئة لخلق تعاون فعّال يؤدى إلى الفهم الصادق لتراثنا. فعلينا أن نتذكر أن الوحدة والتعدد والحيوية من خصائص التراث الإسلامى والعالم الإسلامى.

كـمـا ألقى الدكتور أكمل الدين مدير عـام مـركز أبحـاث التاريخ والفنون والثقافة الإسلامية فى استانبول كلمة عبر فـيـهـا عن سـعـادته بتـحـقـيق إقـامـة هذه الندوة التى اسـتـمـر تحضيرها السنتين الماضيتين مع لوك فيرسا. كـمـا أشـار چان مـيـشـون، وهو باحث مـتـخـصـص، عمل لعدة سنوات خبيرًا فى اليونسكو وبرامج الأمم المتحدة للتنمية فى مجال المحافظة على المدن والفن والحـرف الإسـلامـيـة، وهو أيضًـا مـؤرخ مـتـخـصص فى الدراسـات الإسلامـيـة، أشـار إلى أن مـصـادر الإلهام التى اسـتـمـرت ١٤ قـرنًا لم تجف، ومـازالت الطبيعة قائمة كما نظمتـهـا الحكمة الإلهية وتعـاليم القرآن الكريم والسنة.

كما أن الأساليب الموروثة عبر الأجيال السابقة مـازالت ملهمة بأعمال فنية غنية بالابتكار، متجاوبة مع الحـاجات القائمة للمجتمع ومتساوقة مع روح الإسلام.

وقد شـاركت مصر فى الاحتفـال العالمى الأول لحـرفيى الدول الإسلامية (كما هم فى مواقع العمل)،الذى أقيم من ٧ - ١٥ أكتوبر ١٩٩٤، بنـاءً على الدعوة التى وجـهـهـا لوك فـرسـا وأرسيكا إلى المركز القومى للفنون التشكيلية والإدارة العامة للمراكز الفنية للاشتراك فى نشاطات الاحتفال.

وقد سـافـر على رأس الوفـد المصـرى الفنان عـز الدين نجيب مدير عام المراكز الفنية والسيد على إبراهيم على مدير مركز الخزف قومسيرا للمعرض وخمسة من الحرفيين.

وأوفـدت الإدراة العـامـة للمنظمـات الدولية بالعـلاقـات الثقافية الخارجية وشؤون أكاديمية روماالسيدة إنعام سليم منسقًا.

وقد شاركوا جميعا فى المسيرة الفنية التى ضمت مواكب الحـرفـيـين والفنانين والكتاب والإعـلامـيـين من جـمـيع بلاد العالم.

اشـتـركت مـصـر بمـخـتـارات من الحـرف التـقـليـدية فى المعرض الذى أقيم بمتحف لوك فيرسـا، وشـاركت فى ورشة العمل التى أقـيـمت بمقـر الاحتفـال فى الاسـتـاد الرياضى؛ حيث قام الحرفيون الخمسة: محـمد طه مـصطفى - خيامية، وحسن مـحـمود شـوكت - النقش على النحاس، وسعيد محمد على - التطعيم بالصـدف، وسـعـيـد حـامـد مـرعى - خـزف، وصـابر عبد الرحيم - النسجيات المرسمة. بممارسة العمل يومـيـاً ولمدة عشرة أيام أمـام عدد كبيـر من الزوار المعجبين بإنتاجهم، واستمروا فى العمل حتى موعد تحكيم جوائز لوك فيرسا - أرسيكا.

قـامت لجنة التـحكيم برئاسـة المؤرخ المتـخـصـص فى الدراسـات الإسلامية: چان لوى ميشـون بمعايشة الحرفيين أثناء إنتاجهم الأعمال المشتركة فى المسابقة على مدى أربعة أيام متصلة، ثم أعلنت النتيجة فى مـهـرجـان فنى ضـخـم فى استاد العاصمة، يوم ١٥ أكتوبر، ففاز الخزاف سعيد مرعى بالجائزة الأولى، وفى النقش على النحـاس فاز حسن محمود شـوكت بالجـائزة الثـالثـة، وفى الخـيـامـيـة فـاز مـحـمـد طه مصطفى بالجائزة الرابعة، والآخران بشـهـادات اشتراك فى الاحتفال. كما حصلت مصر على درع الاحتفال.

وقد اخـتـيـرت السـيـدة إنعام سليم مـدير عـام المنظمـات الدولية بالعلاقات الثقافية الخـارجية وشـؤون أكاديمية روما بإلقـاء كلمـة مـصـر فى خـتـام الندوة الدولية حـول مـوضـوع الابتكار فى الحـرف اليـدوية الإسـلامـيـة فى ١٢ أكـتـوبر وبالنيابة عن مجموعة الدول العربية. وفيها قدمت اقتراحًا بدعوة المهرجان الدولى الثانى لعقد دورته القادمة عام ١٩٩٧ فى مصر، وقد لاقت الدعوة ترحيبًا كبيراً من رئيس الندوة والوفـود المشاركة كما قدمت مجموعة مـخـتـارة من الكتب والمجـلات المصـرية باللغـة الإنجليـزية فى مـجـالات الفنون والثقافة؛ قامت العلاقات الثقافية الخارجية بإعدادها، وعرض شريط فيديو لأعمال المعرض الذى أقيم بوكالة الغورى عام ١٩٩٤م للحرف التقليدية.

الندوة الدولية عن «الابتكار فى الحرف التقليدية الإسلامية»

إسلام أباد - باكستان ١٠ - ١٢ اكتوبر ١٩٩٤

ملخص القرارات والتوصيات

أقيم الاحتفال العالمى الأول لحرفيى الدول الإسلامية (كما هم أثناء العمل) فى إسلام أباد - باكستان، لعرض الحرف المعاصرة الموجودة فى العالم الإسلامى حالياً وصاحب هذا الاحتفال إقامة الندوة الدولية حول «الإبتكار فى الحرف التقليدية الإسلامية»، وهو حدث علمى مهم، ليس للبلاد التابعة لمنظمة المؤتمرالإسلامى وحدها، ولكن للعالم أجمع. كما أقيم اجتماعان دوليان آخران مهمان فى المدة نفسها، أحدهما اجتماع خبراء اليونسكو عن الخطة العشرية لتطور الحرف، وكذلك اجتماع المجلس العالمى للحرف.

وقد كانت الندوة الدولية التى أقيمت بالرباط فى أكتوبر ١٩٩١م عن «آفاق تنمية الصناعات التقليدية بالدول الإسلامية» هى الدافع لهذا الحدث المهم، تلك التى أقامها مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية (أرسيكا) بالتعاون مع البنك الإسلامى للتنمية وجمعية رباط الفتح وكانت بمثابة البذرة القيمة لتبادل الخبرات بين منظمات الدول التى تعمل فى المجال نفسه؛حيث أثيرت مواضيع متخصصة للتطور المستقبلى فى مجالات متنوعة كثيرة متوافقة مع الخطة العشرية لليونسكو لتطور الحرف فى العالم. وبالتحديد، فإن جذور هذا الحدث تتمثل فى البند الثالث من توصيات ندوة الرباط.

وقد أقيمت هذه الندوة بالتعاون بين مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية (أرسيكا) باستانبول ومعهد لوك فيرسا إسلام أباد، ومنظمة الإغاثة الإسلامية الدولية بجدة واليونسكو باريس - وذلك فى الفترة من ١٠ - ١٢ أكتوبر ١٩٩٤م فى حضور راسمى السياسات والمخططين والمنفذين الحرفيين من البلاد المختلفة، وكذلك ممثلين عن المناطق والمنظمات الدولية والمنظمات غير الحكومية؛ حيث اجتمعوا ليتقاسموا الخبرات ويتبادلوا الآراء فى المشاكل والآفاق المتعلقة بتشجيع الابتكار فى الحرف؛ بهدف التوصل إلى معالجات جديدة، وحلول لبعض المشاكل التى تعترض هذه الحرف.

وقد دارت الأبحاث حول ما يعرقل تطور المهارات التقليدية فى العصر الحديث، وناقش المشاركون الحالة الحاضرة للحرف وقدموا اقتراحاتهم بخصوص طرق ووسائل تعميق التفاهم المتبادل حول الموضوعات المطروحة، وفتح المجال أمام نشاطات جديدة، وهى المرة الأولى التى تقدم فيها تجربة فريدة للباحثين والمنظرين والخبراء من بلاد مختلفة داخل وخارج المنطقة.

وقد تم فى الندوة التعمق فى بحث المواضيع الأساسية التى تحدد الاتجاهات المستقبلية الخاصة بالابتكار فى الحرف التقليدية فى دول منظمة المؤتمر الإسلامى فى العقود القادمة.

الأهداف

من أهداف الندوة جمع سلسلة من المنظمات والأفراد المعنيين بالحرف ليتمكنوا من الآتى:

- تحديد الحالة الحاضرة للابتكار فى العالم الإسلامى والإجراءات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التى يجب اتخاذها لتطور هذا القطاع فى المستقبل.
- مناقشة الإجراءات التى يمكن اتخاذها للمحافظة على عدم ضياع القيم الإسلامية والاتجاه إلى المحافظة على إبداعات التراث الحرفى الإسلامى.
- تنظيم المسابقات من أجل تطوير هذه الفنون؛ لتنمية روح الابتكار عند شباب الفنانين.
- منح الشباب الجوائز كحافز يهدف إلى تشجيعهم على إنتاج أعمال جديدة.

برنامج وموضوعات الندوة

تقدم المتحدثون الأساسيون بأبحاث متنوعة فى موضوعات مختلفة، تنحصر فى الآتى:

- «الابتكار فى الحرف اليدوية الإسلامية: من منظور تاريخى» (موضوع عام).
- الحرف اليدوية والعمارة الإسلامية - جوانب من إبداعات الحرفيين
- عنصر الابتكار فى فن الخط.
- الرؤية الابتكارية فى فن المنمنمات.
- التصميم فى الأرابسك، ومظاهر الإبداع فى أشكاله.
- الرؤية الصوفية ودورها فى الحرف اليدوية الإسلامية.
- الثراء والتنوع فى صناعة السجاد اليدوى والكليم.
- توظيف التقنيات الحديثة لتنمية الحرف اليدوية.
- الوسائل الحديثة ودورها فى التعليم والتدريب على الحرف اليدوية، دور الحكومات والوكالات الخاصة.

- الرؤى المتغيرة للحرف اليدوية من خلال الواقع الاقتصادى، العوامل المالية والاقتصادية.

- الإبداع فى الحرف اليدوية.

- الطبيعة والرسوم الزخرفية فى الفنون الإسلامية.

وقد اتسعت مجالات الندوة؛ نظرًا لما أبداه المشتركون من اهتمام بموضوعات لم تكن قد غطتها الجلسات الرئيسية، فتكاملت بما قدمه متحدثون آخرون. وبذلك انعكست الصورة الكاملة للموضوعات المطروحة على مدى الندوة فى التوصيات والقرارات التى جمعت فى ثلاثة أبواب رئيسية: المبادئ العامة، والموضوعات الرئيسية، والاتجاهات المستقبلية فى الابتكار.

وستقوم أرسيكا بجمع وتبويب وطبع التقرير المفصل لخطوات الندوة لنشره على الأعضاء والمنظمات المعنية والأفراد. وكلنا أمل فى أن يكون التقرير النهائى مرجعًا قيمًا للباحثين وواصفى السياسات والحرفيين وجميع الأجهزة والأفراد المعنيين بحالة الحرف.

وقد قدم الباحثون والخبراء المشتركون فى هذه الندوة أبحاثهم فى الموضوعات السابق ذكرها، وناقشوها فى جلسات العمل، وتبادلوا الآراء والاقتراحات والخبرات المطبقة فى بلادهم، ثم تبع ذلك تقديم أوراق مختصرة للدول الأعضاء وخبراء الحرف.

المشتركون

شارك عدد كبير من بلاد وهيئات مختلفة فى هذه الندوة، فألقوا الضوء على موضوعها، وناقشوا بشأنه محاور متنوعة، وقدموا حوالى أربعين بحثًا فى الموضوعات المتنوعة التى تهم دول منظمة المؤتمر الإسلامى عامة والمنظمات الدولية والمؤسسات العاملة فى هذا المجال، وصانعى السياسات والمخططين ومديرى الحرف والحرفيين والمختصين، وكذلك التجار الذين يتعاملون مع هذه الفنون.

التوصيات والقرارات

تكفلت الندوة بالتوصيات والقرارات الخاصة بالمناقشات والبحوث.

أولاً : المبادئ العامة

١ ـ أن تقوم البنية الأساسية بعملية تنشيط الإنتاج بجعل البيئة صالحة لإنماء عملية الابتكار.

٢ ـ ضرورة عمل دراسات الجدوى لمشروعات الحرف اليدوية لتنظيم الإنتاج، والتأكيد على النقاط التى تؤدى إلى نجاحها وتوجيه الأنظار إلى أهمية عملية التمويل.

٣ ـ وقف استغلال الأطفال الصغار، من الآن فصاعداً، فى الإنتاج الحرفى، وورش الحرف بحجة رخص أجورهم وذلك حفاظًا على صحتهم وانتظامهم فى التعليم المدرسى.وقد أخذت أرسيكا على عاتقها عمل الدراسات اللازمة فى ثلاثة بلاد تابعة لمنظمة المؤتمر الإسلامى بخصوص هذا الموضوع، كما تقرر اجتماع منظمة العمل الدولية واليونسكو لمناقشته وإصدار التوصيات اللازمة للحكومات للعمل بها.

٤ ـ يجب المبادرة بالإفادة من الاعتراف بصانعى الحرف والحرفيين بإعطائهم الحوافز على هيئة منح للسفر وجوائز مالية.. إلخ، ولتحقيق ذلك علينا دراسة الوسائل المتطورة للعمل الحرفى لدى الحكومات الوطنية والأجهزة الإقليمية والدولية مثل اليونسكو.

٥ ـ على المنظمات الدولية مثل اليونسكو أن تساهم فى الدراسة والمحافظة على المدن الإسلامية والفنون والحرف. وعلى ذلك فإنه من الضرورى لمثل هذه المنظمات التى تتلقى طلبات للمساعدة أن تتأكد من وجود رغبة سياسية قوية للارتقاء بالفنون والحرف من الدولة الطالبة، بالإضافة إلى تقديم النواة الأساسية للعمل، وهى: العنصر البشرى والمادى، لتأكيد جدية العملية ومتابعة المشروعات التى تقوم المنظمات الدولية بالمساهمة فيها.

ثانيًا : الموضوعات الرئيسية

٦ ـ على كل المسؤولين وذوى الإمكانية، بما فيهم السلطات الوطنية والمحلية، أن يتعاونوا بشكل عملى وإيجابى فى تحسين أوضاع الحرفيين، الاجتماعية والاقتصادية، من خلال التدريب، وإمكانية الحصول على القروض والمواد الخام ومنافذ التسويق. وعلى الوزارات المسؤولة عن الحرف أن تتكفل باتخاذ إجراء سريع بهذا الصدد، فليس المبدعون وحدهم المسؤولين عن ذلك.

٧ ـ يجب أن تتضمن خطط التطور الاقتصادية الوطنية ترويج الحرف التقليدية، فحركة تطور الحرف يجب أن تكون محل الاهتمام؛ لأن عائد الربح من استثمار الحرف التقليدية غالبًا مايكون أعلى منه فى قطاعات الاستثمار الأخرى كالزراعة وبعض الوحدات الصناعية.

٨ ـ يجب أن تؤخذ فى الاعتبار أهمية السوق السياحية باعتبارها محركًا رئيسيًا لفتح أسواق جديدة، التجربة الإندونيسية فى «أسواق حرف القرية» لجديرة باتباعها؛ إذ يجب أن تقام معارض للحرف عالية الجودة فى كل مدينة سياحية.

٩ ـ مراكز التصميم الإقليمية على النظام الإندونيسى من الممكن أن تقوم بعملية تسويق المنتجات التقليدية على أنها هدايا بجانب وظيفتها الأصلية.

١٠ ـ «المركز الدولى للابتكار»، المنتظر إقامته فى باكستان، سوف يكون على هيئة ملتقى عام، حيث يمكن للحرفيين المسلمين أن يتقابلوا مع زملائهم، وغيرهم من المتخصصين ، لتبادل الآراء ومقارنة التقنيات والنماذج ، وبذلك يحصلوا على منابع إلهام صادرة من المحيط نفسه الذى لا ينضب من الجمال الإلهى والحكمة .

١١ ـ على الحكومات الوطنية اتخاذ الإجراءات لحماية ومساعدة أمهر الحرفيين وأكفأهم على ممارسة ونقل فنهم إلى الأجيال الجديدة، باعتبارهم «كنوزًا وطنية حية»، وذلك نظراً لأهمية المحافظة على حياة أرقى أشكال المهارة الحرفية للذين ينتجون ما يطلق عليه «أعمالاً متحفية» ، وهذه الأعمال مازالت تجد مشترين من العالم أجمع فى جميع أنواع الحرف .

ثالثا : إرشادات مستقبلية للابتكار

١٢ ـ إن إنعاش الابتكار يتم عن طريق توسيع مجال الابتكار فى بيئة بلا تحكم ، والتشجيع على رؤية أشياء جديدة ، وإتاحة وقت كاف للتأمل .

١٣ ـ إن استخدام التقنية الحديثة لعمل خطط علمية للإنتاج تعتبر ضرورة ملحة لتطوير وتنمية المهارات ، وتميز الابتكار والجودة العالية .

١٤ ـ مع الاحتفاظ بمنهجية التعليم المتبعة فى جميع المجتمعات المنظمة، يجب أن يترك مجال للتدريبات على الابتكار وللبحث فى المجهول؛ لكى نجد الحلول الجديدة الأفضل .

١٥ ـ إن استمرارية ممارسة المهارة التقليدية خارج نطاق أسرة الحرفى ضرورة حتمية لتعليم المتدربين .

١٦ ـ على مدارس الفن ومعاهده أن تُدخل تعليم الحرف فى برامجها ، ليس بهدف خلق حرفيين مهرة، ولكن لجعل صانعى القرار أكثر حساسية بالنسبة إلى الفنون والحرف .

١٧ ـ يجب أن تتضمن برامج دراسة الحرف مبادىء إدارة الأعمال والتسويق والخطط الاقتصادية .

١٨ ـ إن استخدام الأشكال التقليدية بتقنيات ووسائط جديدة وكذلك استخدام تكنولوجيا الكمبيوتر ، يجب أن يتم على ضوء النواحى التجارية والتغير الاجتماعى .

فمثلا يجب المحافظة على الخواص الأصيلة لنسيج السجاد مع التأكد من قابليته للتداول التجارى ، ويجب تشجيع الجمع بين استخدام الخامات التقليدية والتكنولوجيا المتطورة، وعلى الدولة أن تتولى حماية الأصالة.

١٩ ـ يجب استكشاف اتجاهات جديدة لرعاية الحرف فى المجتمع المعاصر، عن طريق الصفوة والقطاع التعاونى والدولة .

هذا، وقد شارك فى هذا الحدث وفود من البلاد الآتية :

أفغانستان ـ أزربيجان ـ أستراليا ـ الجزائر ـ بنجلاديش ـ كندا ـ الصين ـ كوستاريكا ـ كولومبيا ـ الدانمرك ـ مصر ـ فرنسا ـ إيران ـ الهند ـ أندونسيا ـ الأردن ـ كوريا ـ الكويت ـ كازاخستان ـ لبنان ـ مالى ـ ماليزيا ـ مويشوس ـ المغرب ـ نيبال ـ النيجر ـ باكستان ـ فلسطين ـ بابوا ـ غينيا الجديدة ـ قطر ـ سريلانكا ـ المملكة العربية السعودية ـ سيراليون ـ جنوب أفريقيا ـ أسبانيا ـ سوريا ـ تاتاريستان ـ تونس ـ تازاكستان ـ تايلاند ـ تنزانيا ـ تركيا ـ المملكة المتحدة ـ الولايات المتحدة الأمريكية ـ أوروجواى.

وقد انتهى الاجتماع بالتصويت على الاعتراف بفضل حكومة باكستان ، وعلى الأخص وزارة الثقافة ، لترحيبها الحار وكرمها ومساعداتها التى مهدت لنجاح هذا الحدث، وقد عبر المشاركون عن شكرهم للهيئات المنظمة أرسيكا استانبول، ولوك فيرسا إسلام أباد؛ للإجراءات الفعالة والمجهودات الصعبة التى بذلت لعقد هذا الاجتماع، كما شكروا يونسكو باريس ومنظمة الإغاثة الإسلامية الدولية. كما شكر المشاركون رؤساء الجلسات، وعبروا عن تقديرهم للأبحاث المشاركة، وعلى الأخص المتصلة بالموضوع الرئيسى.

كما شكروا المترجمين وهيئة السكرتارية على مجهودهم الدؤوب.

التوصيات المقدمة من المجموعة العربية المشاركة فى المؤتمر

١ ـ دعوة الحكومات المحلية إلى تشجيع إنشاء الاتحادات والنقابات الحرفية.

٢ ـ التخطيط لإعطاء الحرفة وظيفتها السابقة فى الحياة اليومية.

٣ ـ الاهتمام بالمحافظة على الهوية المحلية التراثية فى التخطيط للتنمية السياحية.

٤ - اعتماد تدريس مادة الحرف فى المناهج الدراسية منذ الصفوف الابتدائية.

٥ - دعم إنشاء مراكز تدريب حرفية فى كل من لبنان وسوريا وفلسطين بصورة خاصة من قبل المنظمات العالمية والحكومات المحلية.

٦ - استضافة بعثات من البلاد العربية للتدريب فى الخارج على الأعمال الحرفية.

٧ - التعاون بين الدول العربية والإسلامية لتبادل الخبرات باستضافة الحرفيين.

٨ - مطالبة المنظمات الدولية بإقامة دورات تدريبية على اللغات الأجنبية.

٩ - المساعدة فى إقامة مراكز محلية وعالمية للتسويق الحرفى وخلق قنوات تبادل بين الدول.

١٠ - تشجيع نشر وطبع الدراسات والمعلومات الخاصة بالحرف محليًا ودوليًا.

جوائز لوك فيرسا - ارسيكا للحرف اليدوية (للمبدعين من الحرفيين)

تم تنظيم أول برنامج لجائزة لوك فيرسا - ارسيكا لمبدعى الحرف اليدوية، بالتعاون مع المنظمات والمؤسسات المعنية بدعم هذا البرنامج، ضمن نشاطات الاحتفال العالمى الأول لحرفيى الدول الإسلامية، الذى عقد فى إسلام اباد من ٧ - ١٥ أكتوبر ١٩٩٤ لتحقيق الأهداف التالية:

- إثارة الانتباه الإقليمى والدولى لأهمية الحرفيين، من خلال تقديم وعرض منتجاتهم المميزة وتقدير مساهماتهم الكبيرة فى تطوير هذا القطاع.

- التعريف بأعمال المتفوقين من الحرفيين فى المناطق المختلفة بهدف خلق فرص التعاون وتبادل الخبرات والتقنيات التى يستخدمها حرفيو الدول الأعضاء.

- ضرورة تحديد المجالات الفنية التى تعكس روح التراث الإسلامى والإفادة من الفن الإسلامى، بهدف إعادة تقييم مفهوم النشاط الحرفى، ووضع الخطط للمساعدة على الإبداع والبحث، وتنظيم التكوين الحرفى، وتحديد طريقة التعاون فى ميدان الحرف اليدوية.

- رسم وتحديد سياسة عملية لضمان إحياء الابتكار للخروج بخطة عمل تنهض بالحرف اليدوية، تقديرًا لقيمتها الثقافية والاقتصادية والتراثية للدول الأعضاء، والعمل على تنمية هذه الفنون، وحث شباب الحرفيين على الابتكار والإبداع بتقديم الجوائز والحوافز للمتفوقين منهم.

وقد منحت الجوائز لإحدى عشرة حرفة بواقع ١٠٠٠ دولار لكل حرفة، موزعة على أربع جوائز، الأولى للتميز، والثانية للابتكار، والثالثة للتصميم، والرابعة للابتكار فى تقنية مستحدثة.

- وشملت الجوائز الخزف والفخار وأعمال الزجاج الملون ورسم المنمنمات والسجاد والكليم والنسيج والتطريز وأعمال الخشب والجلد والحرف المعدنية والمجوهرات والصناعات اليدوية المستخدمة فى العمارة .

وقد أقيم هذا الاحتفال العالمى الأول لحرفيى الدول الإسلامية يوم ١٥ أكتوبر ١٩٩٤، حيث وزعت الجوائز النقدية والشهادات التقديرية لتكريم عدد من الحرفيين المبدعين الذين اشتركوا فى المسابقة الدولية للإبداع الحرفى ، وكان من بين الفائزين عدد من المبدعين الحرفيين المصريين، ففاز بالجائزة الأولى فى الخزف سعيد مرعى وفاز بالجائزة الثالثة فى النقش على النحاس حسن محمود شوكت كما فاز فى حرفة الخيامية محمد طه مصطفى بالجائزة الرابعة للابتكار فى تقنية مستحدثة.

لوك فيرسا،المعروفة بالمعهد الوطنى للتراث الشعبى التقليدى

بدأ سنة ١٩٧٤م لبحث وجمع وتسجيل ونشر الفنون الشعبية الباكستانية والمحافظة عليها، ونما خلال عقد واحد، من مجرد محاولة لخلق علم الفن الشعبى، إلى أن أصبح مجموعة من المشاريع والنشاطات تغلغلت فى جذور الوطن بأكمله.

فقد ساد فى القرن الماضى احتكار المدن للفن والثقافة معتمًا على التقاليد الإقليمية والريفية، بالإضافة إلى الغزو الثقافى الوارد من الغرب، مما ادى إلى عملية تدريجية بدت على صورة محاولةللقضاء على الثقافة الوطنية من جذورها.. قامت لوك فيرسا لمقاومة هذا التيار، ولسد الحاجة الشديدة للمحافظة على الشخصية المضمحلة وتقويتها، وكذلك وضع الحدود لحمايتها من التمزق حتى تنمو وتتقدم لتتكافأ مع العالم الحديث. إن إعادة اكتشاف التقاليد الباكستانية التاريخية وإعادة تكاملها مع العناصر الحديثة يتطلب معرفة واسعة بجذور هذه الثقافة؛ ولذا كان البحث العلمى وجمع المعلومات لازماً لجميع مشاريع لوك فيرسا. كالافلام والبحث

الميدانى والتسجيل والأبحاث والأعمال الفنية الأصلية وأصول الكتب النادرة وغير ذلك. فكل ما جمع من معلومات محفوظ فى أرشيف لوك فيرسا للمراجعة والبحث. وكله فى متناول أيادى جميع أفراد الأمة. إنها تسجل الفن الشعبى الباكستانى، لأنه يمثل التراث الموروث فى مقابل ما هو مكتسب، تسجله بالوسائل التكنولوجية الحديثة، فهى مخزن المواد الثقافية لصالح الأجيال القادمة، وهى عضو منتم لليونسكو والمجلس العالمى للحرف والمجلس العالمى للموسيقى والمركز الآسيوى لليونسكو والمركز العالمى للمتاحف وغير ذلك.

ولما كانت لوك فيرسا تمثل الفنون الحية، فإنها تقيم احتفالاً سنوياً فى أكتوبر من كل عام يجتذب الحرفيين والممثلين الشعبيين والمغنيين والموسيقيين وغيرهم، يأتون من أقاصى البلاد ليجتمعوا ويعملوا فى مكان واحد، فى احتفال كبير، تشارك فيه الهيئة الآسيوية للتعاون الإقليمى والمجلس العالمى للحرف لمنطقة آسيا باسيفيك يونسكو.

وفى سنة ١٩٨٣ أنشىء المجلس الوطنى للحرف وفروعه فى الأقاليم تحت رعاية لوك فيرسا؛ ليتبادل الحرفيون والمسؤولون عن تنمية الحرف والمتخصصون والمعاهد الثقافية الخبرات والآراء، وكذلك كيفية الحصول على الخامات ووسائل التسويق وحل المشاكل والمعوقات التى تصادفهم.

كما أنها أقامت داراً لنشر الكتب والشرائط المسجلة والشرائح الملونة والصور الفوتوغرافية وغيرها. ومن أهم ما يلفت النظر أن لوك فيرسا تنفق ثلثى ما تقدمه لها الدولة من منح على برامج بنّاءة وليس على الإدارة ، وتغطى مصروفاتها من بيع الكتب وشرائط الكاسيت وغيرها من المنتجات، وذلك يمكِّنها من مساعدة كل من يستحق المساعدة من العاملين فى مجال الفنون والحرف من أول البلاد إلى آخرها، وقد بدأ ذلك يترك آثاره على الحياة المدنية والقومية ويثريها.

أرسيكا ـ مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية

إن التحديث والتكنولوجيا، والقفزات المتعددة فى طريقة الحياة والمتغيرات التى نتجت عن ذلك، جعلت التمسك بتراث العالم الإسلامى وتقاليده على مر العصور ضرورة حتمية، للمحافظة على هويتنا النابعة من أصولنا العريقة.

لذلك قررت منظمة المؤتمر الإسلامى إنشاء مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية ـ أرسيكا ـ عام ١٩٧٩، وجعلت مقره منطقة قصريلدز التاريخى باستانبول، ليتناسب مع عراقة تاريخ التراث الإسلامى.

ومنذ ذلك الحين أخذ أرسيكا على عاتقه دراسة الحضارة الإسلامية، على مدى الأربعة عشر قرناً.. تطوراتها وإنجازاتها وإبراز مظاهرها العديدة المنتشرة فى العالم كله، خصوصاً وأن تقاليد العالم الإسلامى مازالت حية ومستمرة، تتناقلها الأجيال بالرواية أحياناً وبالكتابة أحياناً أخرى. وقد استوجب ذلك استخدام الطرق التكنولوجية الحديثة فى التسجيل، فقام بذلك الباحثون والمؤرخون والكتاب والفنانون والمفكرون المسلمون مستخدمين إمكاناتهم الخلاقة وتكوينهم الاجتماعى وقدراتهم الذهنية الدينية، لتصحيح الخرافات والمغالطات التى نشرها بعض الكتاب الأجانب الجاهلين بالتاريخ والفن والثقافة الإسلامية. وبذلك افسح أرسيكا المجال لفهم أعمق يساعد على تقوية أواصر الصداقة بين الشعوب، وعلى الأخص تزويد أجيالنا القادمة بالوثائق التى يُعتمد على صدقها فى مجال التاريخ والفن والحضارة الإسلامية.

الاجتماع الآسيوى الثامن عشر للمجلس الدولى للحرف اليدوية من ٨ ـ ٩ اكتوبر

عقد المجلس الخاص بمنطقة آسيا اجتماعه السنوى هذا العام من ٨ ـ ٩ اكتوبر فى إسلام اباد، متوافقاً مع الاحتفال العالمى الأول لحرفيى الدول الإسلامية كما هم فى مواقع العمل؛ حيث نوقشت الموضوعات الخاصة بمنطقة آسيا، والمعوقات والحلول التى طرحت لتنمية وحماية الحرف اليدوية التقليدية. وقد شارك فيه حوالى مائة من خبراء الحرف اليدوية والحرفيين من منطقة آسيا والباسيفيك.

وقد تأسس المجلس الدولى للحرف عام ١٩٦٤، عندما اجتمع الحرفيون والمربون وموظفو الحكومة فى ندوة عامة أقيمت فى جامعة كولومبيا فى مدينة نيويورك، وتضافرت جهودهم، أفرادًا وجماعات، على اعتبار الفنون والحرف جزءاً لا يتجزأ من هوية هذه الشعوب.

والمجلس الدولى للحرف هيئة غير حكومية، وغير تجارية، تنتمى إلى اليونسكو وهيئة التنمية التابعة للأمم المتحدة، وهى هيئة تعاونية تقدم المعونة التكنيكية فى مجال تخصصها وتدعمها الحكومات والمؤسسات والتعاونيات، والمتبرعون من الأفراد، برأس المال اللازم لتحقيق هذه الأهداف.

والمجلس العالمى للحرف يدعم ويؤمن وضع الحرف باعتبارها جزءًا حيويًا فى الحياة الثقافية، ويقوم على تنمية

القيم الإنسانية الكامنة فيها، وتوثيق أواصر الإخاء بين حرفيي العالم، وتقديم المساعدة والنصيحة للحرفيين، وترويج المعرفة بينهم والاعتراف بأعمالهم، كما يقوم بدور الوسيط للتعاون بين الهيئات المهتمة بالحرف، وكذلك توحيد هيئات الحرف الوطنية؛ إذ إن الجمعية العمومية للمجلس تعتبر أية مؤسسة أو جمعية أو هيئة حكومية لدولة ما، هى الممثل للحرف والحرفيين فى بلادها.

كما أن المجلس يساعد على تبادل الحرفيين بين الدول الأعضاء للدراسة والعمل وإلقاء المحاضرات، والبحث عن وسائل لنشر وتأكيد وتركيز برامج التبادل الدولية، وحالياً أصبح المجلس العالمى للحرف يوجد فى خمس مناطق، وهى: آسيا وافريقيا وأوروبا وأمريكا اللاتينية وأمريكا الشمالية، ويشترك فيه تسع وسبعون بلداً، ومن المتوقع أن يزيد عددهم عن ذلك، وقد حدد هؤلاء المختصون الذين يمثلون المجلس العالمى للحرف قيمة الحرف والحرفيين ووضعهم فى مكانتهم الحقيقية، بوصفهم عنصرًا جوهرياً يمثل هوية وثقافة الأمم.

اجتماع خبراء اليونسكو لتقييم عقد تنمية الحرف اليدوية فى العالم من ١٣ - ١٤ اكتوبر ١٩٩٤م

عقد اجتماع خبراء اليونسكو، حيث تم انتخاب الرئيس ونائب الرئيس والمقرر ومراجعة النشاطات التى أنجزت منذ عام ١٩٩٠، وتحديد أولوية الأهداف ومنهجية العمل، والخروج بالتوصيات الخاصة لتحسين وضع الحرف والحرفيين.

وكانت الجمعية العمومية للأمم المتحدة قد قررت تحديد الفترة من عام ١٩٨٨م إلى عام ١٩٩٧م كعقد للتنمية الثقافية فى العالم تحت رعاية الأمم المتحدة واليونسكو والموافقة على أهدافه الأربعة، وهى: الاعتراف بالبعد الثقافى للتنمية، وتأكيد وإثراء الشخصيات الثقافية، وتوسيع المشاركة بالميدان الثقافى، وتنمية ودعم التعاون الدولى فى هذا المجال.

وقد تم عقد اجتماع خبراء اليونسكو لتقييم فترة الخمس سنوات الماضية من هذا العقد الذى يعتبر عقد تطوير الحرف اليدوية فى العالم، والتعرف على معدلات التقدم التى أنجزت فى هذا المجال. ويعتبر ما أسفرت عنه المناقشات والتوصيات علامة بارزة ذات أثر فعال على الصعيد الدولى. وقد شارك حوالى خمسون من الخبراء الدوليين والمؤسسات المختصة والمراقبين فى هذا الاجتماع.

وقد وجهت السيدة مادلين جوبيه نائب المدير العام لليونسكو، نيابة عن المدير العام، الشكر والتقدير لمعهد لوك فيرسا وأرسيكا على مبادرتهما بإقامة الاجتماع بمناسبة الاحتفال العالمى الأول لحرفيى الدول الإسلامية، وندوة إسلام أباد.. وهى ثمرة اجتماع ندوة الرباط ١٩٩١م، ذات الأهمية البارزة من وجهة نظرنا؛ إذ إن أهداف الندوة تتجاوب مع اهتمامات اليونسكو لتطوير الحرف فى الدول الأعضاء، وضرورة اتخاذ الإجراءات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية للتطور المستقبلى للحرف التقليدية فى العالم الإسلامى، كما تتوافق مع اقتناعنا المشترك بالعلاقة الحميمة التى تربط بين الحرف وحياة المجتمعات من الناحية الروحية والثقافية والاقتصادية فى كل مكان.

كما أن الباحثين المرموقين والخبراء، سواء من العالم الإسلامى أو من خارجه، قد أتاحوا فرصة نادرة لتبادل مثمر غنى بالمعرفة والخبرة والأفكار فى كافة المواضيع ، ويروح يسودها التفاهم المتبادل. وكذلك ألقوا الضوء على قدرة الحرف التقليدية الإسلامية على التأقلم مع الاحتياجات الحديثة. فتقاليدها الفنية مازالت مستمرة على مدى أكثر من ألف عام، وممتدة عبر مساحات جغرافية شاسعة.

وقد اختتم المهرجان والمؤتمر والندوات بحفل كبير قدمت فيه عروض فنية؛ موسيقية وغنائية وراقصة من الفنون الشعبية الباكستانية أضفت على هذا الاحتفال العالمى طابعاً متميزاً. وفيما يلى ملخص الدراسة التى قدمتها كاتبة هذه السطور .



الحرف التقليدية فى مصر..
إبداعها ومشاكلها نحو التطور

إن اهتمامنا بالتخطيط لتطوير الحرف التقليدية فى مصر نابع من تقديرنا وإيماننا بعظمة التراث التقليدى للدول الإسلامية؛ إذ إن هذا التراث من الأعمال الفنية رفيعة المستوى المصنوعة يدويًا، يقف فى مصافٍ أفضل المنتجات الحرفية اليدوية القديمة والمعاصرة فى العالم كله. ولذلك وجب علينا أن نجعل شعوبنا تدرك قيمة هذه الثروة من الحرف، وأن نعمل على إبراز القيم الفنية العالية الكامنة فيها.

ومع التغيير الشامل فى نظم الحياة، علمية وثقافية واجتماعية واقتصادية وسياسية، منذ أوائل هذا القرن، وإرساء أسس الإدارة العلمية، وإدخال النظم الإحصائية للرقابة على الجودة، واستخدام الحاسبات فى إدارة العمليات الإنتاجية، وجب علينا وضع جميع هذه المتغيرات فى اعتبارنا عند وضع الخطط التفصيلية الخاصة بتطوير الحرف ورعاية الحرفيين. ويلزم عمل دراسة شاملة للوضع القائم فى مصر، وتجميع قاعدة معلومات، وتحديد مكان الحرف فى مواجهة الفن والصناعة وما يقابلها من عقبات أو تتعرض له من مشاكل، وإتاحة الفرصة لها للقيام بدور حيوى وفعّال فى حياتنا المعاصرة، وليس مجرد القيام بأدوار ثانوية تكميلية.

إن موضوعنا متشعب متداخل مع العديد من أوجه النشاط الإنسانى: الاجتماعى والثقافى والاقتصادى. فالحرف تمثل قيمًا تمس حياة الملايين من البشر، وتربط ما بين الثقافة التاريخية والمعاصرة. وإن كنا حتى الآن لم نعط هذه العلاقة - الشديدة الأهمية - حقها فى الاعتبار، فعلينا أن نتدارك الأمر قبل أن يفلت من أيدينا، خصوصًا ونحن نتابع التغيرات التى حدثت فى السنوات القليلة الماضية، وما سيطرأ على النظام العالمى فى المستقبل القريب جدًا من تكتلات. فالصناعات التقليدية لايقتصر دورها الثقافى والاقتصادى على المناطق الريفية أو الصحراوية فى دول العالم الثالث، بل يتعداها إلى الدول الصناعية أيضًا، وهى عنصر رئيسى فى نشاطات المجتمع يشكل جزءًا مهمًا فى الحياة اليومية لجميع الأفراد على كافة مستوياتهم الاجتماعية وفى جميع المجالات وجميع البلاد.

وإن الأخذ بالمنهج العلمى فى الإنتاج الصناعى الآلى المتطور لهذه الحرف، من حيث حسن التخطيط والتصميم فى إنتاج الصناعات الحرفية - بعد دراسة التراث دراسة متعمقة، والاهتمام باختيار الخامات والأدوات والاستفادة من ثروتنا الثقافية والاقتصادية والتاريخية - يؤدى إلى إنتاج جيد يغطى جميع الجوانب المهمة.

فى جمهورية مصر العربية يصعب حصر الجهات المشرفة على الصناعات التقليدية؛ لتعددها وانتشارها فى أماكن متفرقة:

١ - وزارة التربية والتعليم لها دورها المهم فى نشر الهوايات بين أطفال المدارس.

٢ - وزارة التعليم العالى تشرف على كليات الفنون التطبيقية والتربية الفنية وكليات التربية النوعية.

٣ - وزارة الحكم المحلى تشرف على التنمية البيئية فى المناطق الريفية - وإنتاجهم أقرب إلى الحرف الشعبية - وتمدهم بالخامات اللازمة، بل تقوم أيضًا بتسويق هذا الإنتاج.

٤ - وزارة الشئون الاجتماعية تشرف على الجمعيات الأهلية ومشروعات الأسر المنتجة ولها منافذ تسويق جيدة فى مواقع مختلفة.

٥ - الجمعية التعاونية للإنتاج وأعضاؤها من الحرفيين المدربين؛ عاليي الكفاءة، حيث ترعاهم الجمعية بالتوجيه، وتمدهم بالخامات، وتقوم بتسويق أعمالهم في الداخل والخارج.

٦ - جمعية الرعاية المتكاملة وتشرف على مركزين أحدهما لتدريب الصبية على الحرف والآخر لتدريب المعاقين.

٧ - أما وزارة الثقافة فعليها العبء الأكبر في خدمة هذا المجال؛ حيث يتبعها خمسة مراكز، إلى جانب إشرافها على بيوت الثقافة المنتشرة في القاهرة والمدن والأقاليم؛ حيث يدرس الهواة من جميع الأعمار والمستويات الفنون والحرف اليدوية والتقليدية وتختلف الحرف في هذه البيوت من مركز إلى آخر تبعًا لموقعه الجغرافي واحتياجات سكانه وثرواته البيئية وتراثه الفني. أما المراكز فهي:

١ - مركز الحرف التقليدية في وكالة الغوري

بنى السلطان الغوري الوكالة في أوائل القرن السادس عشر الميلادي على أنها مركز للتجارة، وهي تقع بالقرب من الجامع الأزهر، وعمارة مبناها الإسلامية ذات المشربيات جعلت منها مركزًا ممتازًا لممارسة الحرف اليدوية التقليدية.

وفي أوائل الخمسينيات من هذا القرن، وحينما كان الدكتور ثروت عكاشة وزيرًا للثقافة، رمم المبنى واستخدم أحد أجزائه لإحياء الحرف اليدوية والتقليدية، كالحفر على النحاس وخرط الخشب (المشربية) والخيامية والزجاج المعشق بالجبس والحلى والخزف، كما استخدم الجزء الآخر على أنه مراسم للفنانين المعاصرين، وفي فنائه قاعات صغيرة تعرض فيها نماذج من المنتجات الحرفية اليدوية التقليدية.

٢ - مركز أبحاث الفنون التشكيلية - بيت السناري

يقع بيت السناري الأثري في حي السيدة زينب بالقاهرة، وهو حي عريق عامر بالجوامع الأثرية والعمارة الإسلامية. ويعمل بالمركز جمع من الفنانين المتفرغين، يربطون بين التراث الفني القديم والذوق المعاصر، من خلال تصميمات ورسوم قديمة تطبع على الأقمشة والمنتجات الاستعمالية، أو تحفر على الخشب والحجر والرخام.

٣ - مركز الفن والحياة - سبيل أم عباس

وهو أحد أعظم مباني العمارة الإسلامية في القرن التاسع عشر، وتعمل به مجموعة من الفنانين حديثي التخرج من كليات متخصصة؛ حيث درسوا استخدام وسائط فنية حديثة وتنفيذها بإيحاءات من التراث القديم، ويقومون بطبعها على الأقمشة بأنفسهم.

٤ - مركز الفسطاط للخزف

يقع هذا المركز بمصر القديمة بمدينة الفسطاط التي تعتبر من مدارس الخزف الرئيسية في العالم، وما زال المكان الرئيسي لصناعة الفخار ولمراسم بعض الخزافين المعاصرين. وفي عام ١٩٥٨ كلفت وزارة الثقافة الفنان الخزاف سعيد الصدر - وهو الذي أعاد الحياة إلى الخزف في مصر؛ حيث أدخله في برامج كلية الفنون التطبيقية عام ١٩٣٠ - بإقامة مركز للخزف بالفسطاط، فجعل أطفال المنطقة يعملون معه بينما هو يعلمهم مفهوم حرفتهم الأصلية. وحاليًا ينتج هذا المركز خزفًا معاصرًا له نكهة تقليدية.

٥ - مركز النسجيات بحلوان

أنشيء في عام ١٩٧٠ وهو متخصص في دراسة وتطوير تراثنا الفني التقليدي، ونسج معلقات مبتكرة مستمدة من هذا التراث. كما يقوم المركز بتنفيذ لوحات للفنانين المعاصرين بالنسيج من الحرير أو الصوف. ويوجد بالمركز أيضًا أقسام للتصميم والرسم والصباغة للتدريب والتنفيذ، وكذلك قاعة للندوات الثقافية والمحاضرات الفنية.

وقد أقرت وزارة الثقافة أخيرًا مشروعًا لتطوير الحرف التقليدية، والاهتمام بشعبها المختلفة، والبحث لإحياء الحرف اليدوية، وإعداد المدربين المهرة على أيدي كبار المعلمين الحرفيين؛ بهدف خلق كوادر جديدة لتعليم هذه الحرف. كما أقر صندوق التنمية الثقافية إنشاء صندوق للتمويل الذاتي يقوم بعمل مشروع إنتاجي استثماري لتصنيع المنتجات اليدوية التقليدية، بمواصفات قياسية عالية الجودة، وفتح منافذ لتسويقها، مما يحفز الحرفيين على الانضمام إلى هذه المشاريع؛ أملاً في مستقبل أفضل.

وإلى جانب الهيئات والوزارات المعنية بالإشراف على الصناعات التقليدية يقوم بعض الحرفيون المهرة بعمل هذه الحرف التقليدية المستمدة من التراث، وهؤلاء الحرفيون مدربون منذ طفولتهم على أيدي مدربين (معلمين وأسطوات) تدربوا هم أنفسهم بأسلوب المدرب والصبية نفسه، فتلقنوا الحرفة بالتدريج، ومن هؤلاء من تبرز مواهبه وحبه لإحدى الحرف فيهتم بمعرفة وقائعها، مستعينًا بالمتخصصين في التراث وزيارة المتاحف، ويمارسها بتفانٍ وإتقان. وهذا الفنان

الحرفى يحترم إنتاجه، فلا يستخدم إلا الخامات الطبيعية كالخشب والصدف والعاج، وكذلك النحاس والفضة أو الحرير والصوف والجلد حسب نوع إنتاجه، ويستنبط من الأشكال ما يتوفر فيه الحس الجمالى الراقى وينفذه بإتقان، ويستغرق، فى ذلك، وقتًا طويلاً يؤثر على كمية إنتاجه وحجم مبيعاته، ولذلك فإن هؤلاء فى سبيلهم إلى الانقراض لصعوبة استمرارهم فى العمل دون الأخذ بيدهم ورعايتهم.

اما الحرف التقليدية التى تجمع ما بين النفعية وصفة الفنون الشعبية، فيقوم بعملها سكان المنطقة الذين يتدربون أبا عن جد، بغرض سد احتياجاتهم الشخصية وتجميل حياتهم، وهذه فى الغالب تكون حليًا، وجلاليب مطرزة أو مزينة بالخرز، وأكلمة، وأثاثًا، وتستمد جذورها من التراث أيضًا، ولكن تصنع من خامات متوفرة بالبيئة نفسها، وأحيانًا من الخامات الحديثة. ونظرًا للإقبال على اقتنائها وتداولها بوصفهافناً من الفنون الشعبية فإن عائدها المادى يكون مقبولاً.

وتوجد أيضًا الحرف النفعية، التى تعمل من خامات بسيطة موجودة فى البيئة نفسها سدًا للاحتياجات الضرورية، ويقوم الأفراد بعملها، مثل: الحصير والأقفاص والمقاطف التى تصنع من سعف النخل والجريد فى الأماكن النائية أو الصحراوية. وهذه وإن كانت بدائية الشكل والتنفيذ، إلا أن لها سحرها الخاص، ولاتخلو من الصفات الجمالية. وتواجه هذه الحرف مشكلتين أساسيتين، أولهما: انقراض العاملين فيها بمرور الزمن وانصراف الشباب عن ممارستها لقلة عائدها، وثانيهما، تفضيل الأجيال المعاصرة للمنتجات الحديثة.

الحلول المقترحة للمحافظة على هذه الثروات التراثية

* إنشاء مركز قومى للصناعات التقليدية اليدوية تتعدد وتتشابك أنشطته، ويتكون من فرق عمل من تخصصات مختلفة، على أن يشتمل هذا المركز على فروع الحرف اليدوية كافة، ويضم الحرف اليدوية النفعية والجمالية ويرعاها، ويقوم بتخطيط شامل لإنتاجها بدراسات للجدوى شاملة للتمويل، وتوفير الخدمات والخامات والتعليم والتوعية، وكذا الخبرات الفنية والتدريبية وعمليات التسويق وأماكن العمل.

* إنشاء معهد خاص لدراسة التراث الإسلامى والحرف التقليدية اليدوية، ووضع البرنامج التعليمى والتدريبى على استلهام التراث الإسلامى الحضارى الضخم، وطرق الاستفادة منه .

* إنشاء جمعية غير حكومية مهمتها جمع التراث الإسلامى فى الدول الأعضاء كافة ونشره وتعريف المجتمع الدولى به وإحيائه.

* الاستعانة بصندوق التنمية الثقافية فى دعم وتمويل مشاريع الحرف اليدوية ووضع الميزانيات اللازمة لها وتنشيط حركتها.

* تطوير التعليم وتعميم أماكن التدريب على الحرف اليدوية فى الأماكن الغنية بالتراث.

* نشر الوعى والاهتمام بممارسة الشباب للحرف التقليدية.

* فتح بيوت الثقافة المنتشرة فى الريف والمدن لتدريب الشباب والكبار والمرأة على مختلف الحرف والفنون لشغل أوقات الفراغ، وتحسين أوضاع الأسرة اقتصاديًا واجتماعيًا؛ بما ينعكس أثره الإيجابى على الدخل القومى ويساهم فى القضاء على البطالة.

* فتح منافذ دائمة لبيع هذه المنتجات.

* تأسيس اتحاد للحرفيين يضم الجمعيات والأفراد المهتمين بالحرف والفنون الشعبية كافة.

* القيام بحصر دقيق لمراكز تعليم الحرف اليدوية والمشرفين عليها.

* حصر الحرفيين المهرة ونوع منتجاتهم ووسائل الاتصال بهم وتشجيعهم ودفعهم إلى الأصالة والتطور ومنح جوائز للمتفوقين منهم.

* إصدار دوريات عن كل ما يخص الحرف، مثل: أماكن التدريب والحصول على مستلزمات الإنتاج والتسويق والمشاكل التى تتعرض لها والمعارض وغيرها.

* إسهام الإعلام فى حملة تطوير ونشر الحرف اليدوية التقليدية من خلال الصحافة والإذاعة والتليفزيون ويمكن البدء بتغذية الأطفال - بشكل مبسط - بعراقة التراث وعظمة وجماله وذلك فى البرامج والمجلات الخاصة بهم.

كما يمكن الإكثار من البرامج الثقافية بالإذاعة والتليفزيون للتعريف بالتراث، والاهتمام بالأماكن الفنية، ولفت الأنظار إلى الحرف اليدوية التقليدية الجيدة وأماكن الحصول عليها. وأرى من الحكمة الاستفادة من مبادىء المجلس العالمى للحرف فى الحفاظ على مراكز الحرف اليدوية وتقوية وتأكيد الإحساس الإنسانى بالإخاء بين حرفى العالم أجمع، وتشجيع الحرفيين وتقديم المساعدة والنصيحة

لهم، ونشر المعرفة والاعتراف بإنتاجهم، واضعين فى الاعتبار الجذور البيئية والتقاليد الثقافية والوطنية المختلفة.

وكذلك تعاون الحكومات والمؤسسات الوطنية والدولية والجمعيات والأفراد؛ حيث إن توصيات مؤتمر الرباط حول آفاق تنمية الصناعات التقليدية للدول الإسلامية الذى أقيم فى المغرب سنة ١٩٩١، فتحت المجال أمام عروض مثمرة للتطوير ومشاريع ونشاطات مستقبلية، كما أن التعاون بين مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية «ارسيكا» باستانبول ومنظمة الثقافة والعلوم «اليونسكو» فى مجال الفن والحرف اليدوية، الذى يقع فى إطار خطة العمل العشرية ١٩٩٠ ـ ١٩٩١ لتطوير الحرف اليدوية فى العالم، دفع ارسيكا إلى التقدم بعرضه المساهمة فى إقامة ندوات دولية بالتنسيق مع الدول الأخرى.

إن جذور الحرف التقليدية اليدوية لاتزال قائمة؛ ولذلك يجب أن يقدم لها المزيد من الرعاية.

صفية حلمى حسين







الأستاذ الوزير الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة والأستاذ الدكتور فوزى فهمى رئيس أكاديمية الفنون ورئيس مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى أثناء حفل الختام بمسرح القلعة بالقاهرة

مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى

رقصة الحصان فى حفل ختام المهرجان





ندوة المأثور الشعبي والتجريب المسرحي





حلقات بحث المؤتمر العلمى عن «المأثور الشعبى والتجريب المسرحى» الذي عقد أثناء مهرجان القاهرة الدولى السادس للمسرح التجريبى



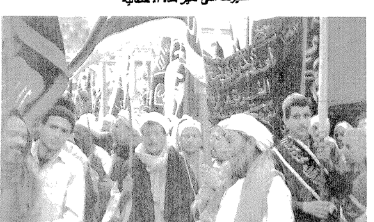


بيرق الطريقة الرفاعية

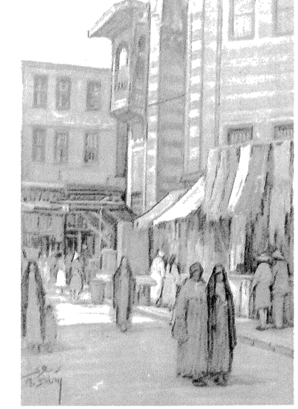
أحد الفنانين الشعبيين المشاركين فى الإنشاد فى موكب مولد الرفاعى



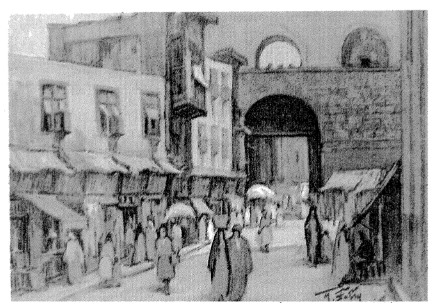
موكب الاحتفال بمولد الرفاعى ويظهر فى الصورة حاملى السيوف التى تميز هذه الاحتفالية



معرض الفنان محمد صبري

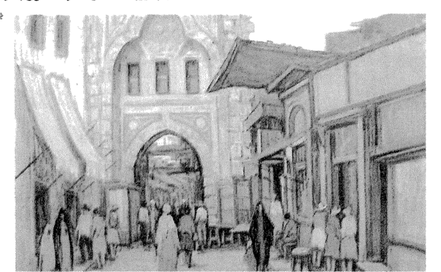


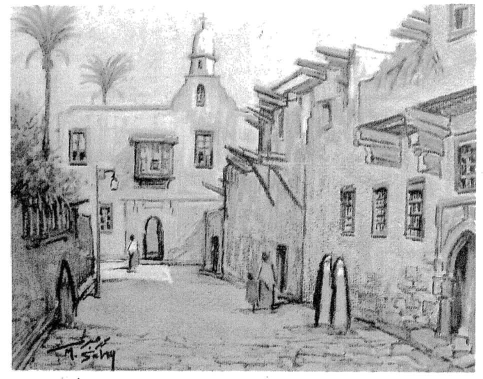
شارع المعز ـ القاهرة القديمة



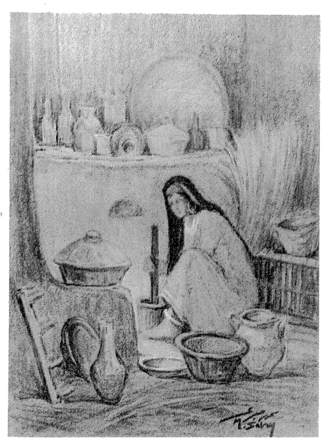
بوابة بادستان ـ خان الخليلي ـ ألوان باستيل

باب زويلة ـ القاهرة القديمة ـ ألوان باستيل

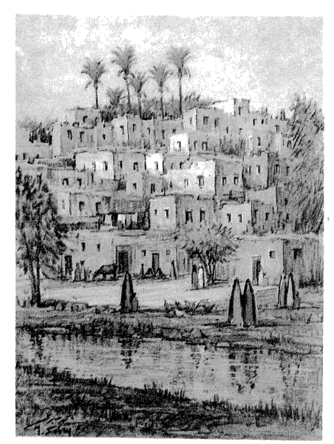




كنيسة السيدة العذراء ـ بمصر القديمة ـ ألوان باستيل



فلاحة تعمل فى الدار



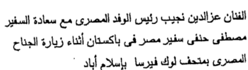
منظر ريفى فى الفيوم

الإحتفال العالمى الأول لحرفىّ الدول الإسلامية



تكريم الفنان المصرى الحرفى فى صناعة الخيامية محمد مصطفى طه يلبس الشال والعمامة فى حفل الافتتاح





الفنان عزالدين نجيب رئيس الوفد المصرى مع سعادة السفير مصطفى حنفى سفير مصر فى باكستان أثناء زيارة الجناح المصرى بمتحف لوك فيرسا بإسلام أباد





من معروضات الجناح المصرى



الفنان المصرى سيد حامد الفائز بالجائزة الأولى فى ا لخزف

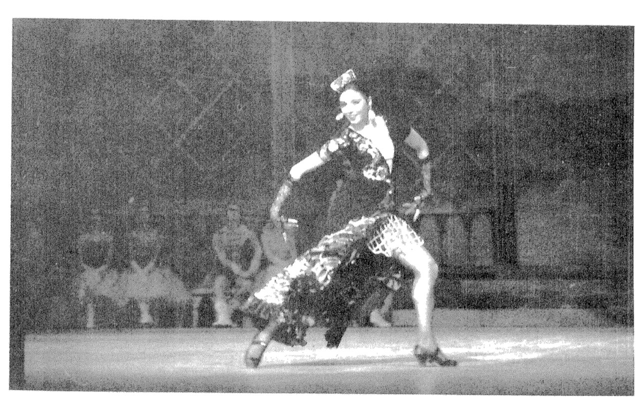
الرقصات الشعبية فى الاحتفالات التى أقيمت أثناء انعقاد المؤتمر الخاص بالحرف اليدوية وآفاق التحديث





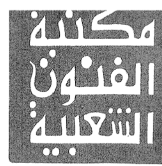
الرقصة المجرية فى باليه «بحيرة البجع»

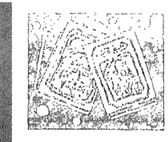
الرقص الشعبى المسرحى



الرقصة الأسبانية فى باليه «بحيرة البجع»







ببليوجرافيا التراث الشعبى قوائم الأدب الشعبى فى مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٦٨

(١)

د. إبراهيم أحمد شعلان

تنشر المجلة فى هذا العدد وأعدادها التالية أجزاء متتابعة من الببليوجرافيا التى أعدها الأستاذ الدكتور إبراهيم احمد شعلان، وقام بجمع مادتها على مدى سنوات عديدة موضحًا قوائم الادب الشعبى الموجودة بمكتبة دار الكتب ومكتبة الأزهر إلى عام ١٩٦٨.

ومجلة الفنون الشعبية، إذ تحتفى بهذا العمل العلمى المهم، ترجو أن يكون ذلك مساهمة منها فى تقديم هذا الجهد العلمى خدمة للباحثين والدارسين المهتمين بمواد الأدب الشعبى المصرى تحليلاً وتحقيقًا، وان تكون مواد هذه الببليوجرافيا معينًا علميًا لهم وعاملاً مساعدًا فى الكشف عن اصول وخصائص مواد المأثورات الشعبية المصرية والعربية.

وتبدا المجلة منذ هذا العدد بنشر المقدمة العلمية التى وضعها الأستاذ الدكتور إبراهيم شعلان لشرح مادة عمله ومنهجه فى ترتيب مادة هذه الببليوجرافيا مع نشر جزء يسير من فهرس الأدب الشعبى والعاميات باعتباره مدخلاً لبقية مواد هذا الفهرس وغيره من مواد هذه الببليوجرافيا التى سوف تنشر تباعًا فى أعداد قادمة.

ويسر المجلة ان تتلقى اية ملاحظات او استفسارات حول هذه الببليوجرافيا مقدرين كل التقدير للجهد والوقت الذى بذله الأستاذ الدكتور إبراهيم أحمد شعلان فى إعداد هذه القائمة المرجعية المهمة فى مجال دراسات التراث الشعبى والمأثورات الشعبية المصرية والعربية.

إن ثورة المعلومات التى تشهدها الساحة العالمية، والناتجة عن سرعة الإيقاع الحضارى، والتى امتدت لتشمل كل فروع المعرفة، قد فرضت على الباحثين أن يهتموا بتصنيف العلوم وتنظيم هذه المعلومات لتسهيل تدفقها. وإذا كان التصنيف ضروريًا لكل الباحثين والدارسين فإنه يغدو أكثر أهمية لدارسى الثقافة الشعبية، ذلك أن الثقافة الشعبية

تمتد لتشمل كل شيء فى حياة الإنسان منذ أن يرى الحياة حتى يغادرها، ونحن نعلم أن الدراسات الأكاديمية فى علوم الثقافة الشعبية فى مصر، التى بدأت جديًا منذ نصف قرن، مازالت تراوح التلقائية والفردية، ولم تأخذ شكل حركة جماعية مسبوقة بتخطيط منهجى. وكنا نود أن نبدأ هذه الدراسات، أو فى أعقاب بدايتها، بتخطيط منهجى يسير فى اتجاهين: أحدهما يعتمد على المسح الأفقى فى فترة زمنية ثم تتوالى العملية، والآخر يسير على المنهج الرأسى والتاريخى.

وهذه النشرة يمكن أن تؤدى دورًا فى مجال المسح التاريخى أو المتابعة الراسية.. ويمكن أن تفتح الباب فى هذا الاتجاه.

ويكفى أن أشير إلى معاناتى خاصة عندما كنت أقوم بإعداد بحث الماجستير وأخذت أتردد على دار الكتب - فى ميدان باب الخلق بالقاهرة - مدة طويلة أحاول أن أحصر مجموعات الأمثال الشعبية المطبوعة منذ بداية القرن التاسع عشر حتى الآن أو أمسك بخيط يرشدنى إلى بدايات الاهتمام بهذا الموضوع، وبينما كنت أعيش هذه التجربة إذا بأحد العلماء الأمريكيين يلتقى بأستاذى الدكتور عبدالحميد يونس[1] ويتحدث معه عن أهمية النشرة الببليوجرافية الخاصة بالتراث الشعبى فى مصر، وذكر فى معرض الحديث أن مصر من المناطق القليلة فى العالم التى لم تحظ حتى الآن بهذا العمل، وكنت أتابع الحوار وفى ذهنى مشكلتى الخاصة، بعدها أبديت استعدادى، وبعد فترة من متابعة الجمع تبين أن الموضوع أكبر من إمكاناتى واقترح أستاذى الدكتور عبدالحميد - عليه رحمة الله - أن أكتفى بمراجعة فهارس دار الكتب والأزهر كمرحلة أولى، وبعد ذلك يمكن متابعة الجمع فى المكتبات الآتية:

(١) مكتبة الجامعة الأمريكية.

(٢) مكتبة المعهد العلمى الفرنسى.

(٣) مكتبات الجامعات المصرية وما فيها من رسائل علمية.

(٤) مكتبة الجمعية الجغرافية المصرية.

(٥) مكتبات معاهد الخدمة الاجتماعية.

(٦) مكتبات معاهد التربية الرياضية.

(٧) المكتبات الفرعية فى المدن المصرية: مكتبة الإسكندرية - طنطا - سوهاج - المنصورة.. إلخ.

وفى مرحلة أخرى يمكن متابعة الموضوع فى المكتبات العامة فى الدول العربية.

إن إتمام هذا المشروع يمكن أن يقدم للحضارة العربية خدمة كبيرة فى مجال الدراسات الفولكلورية.

وعلى سبيل المثال، فإن رصد الهجرات العربية بعد الإسلام لا يمكن أن يكتمل أو يتم بطريقة منهجية إلا بوجود ببليوجرافيا بالكتب التى سجلت هذه الحركة من كافة النواحى، كما أن وجود ببليوجرافيا بالكتب والوثائق التى سجلت الهجرات الهلالية منذ أن بدأت فى منتصف القرن الخامس الهجرى حتى الآن يمكن أن تيسر الأمر للباحثين لدراسة هذه الحركة على ضوء منهج واضح، ويكفى أن نشير إلى أن الهلالية لعبت أخطر الأدوار فى حياة الحضارة العربية؛ حيث قامت بتعريب كل منطقة الشمال الأفريقى فوسعت رقعة الوطن العربى وفتحت طريقًا للتوسع الإسلامى فى إفريقيا.

وفى هذا المجال، فقد نسينا أننا نملك مكتبة ضخمة فى كل فروع المعرفة ابتداءً من العلوم الطبية والهندسية وانتهاءً بعلوم الفلك والجغرافيا والتاريخ؛ انسياقًا وراء الحضارة الغربية حتى تكون لدينا ما يطلق عليه الانفصام الذاتى وكأننا قبل أن تصدمنا هذه الحضارة لم تكن لنا فلسفة حياتية خاصة فى الاقتصاد والمالية والزراعة والطب، فدارس الطب لا يعرف ما يجب أن يعرفه عن تاريخ الطب العربى. ودارس الهندسة لا يعلم عن الهندسة العربية أو الإسلامية قدرًا كافيًا، وقس على ذلك فى كل فروع المعرفة. وعلى سبيل المثال، فإن علم الفلك الذى برع فيه المسلمون لا تعرف الأجيال الجديدة من علماء الفلك إلا النذر اليسير منه، فلماذا لا يتقدم أحد علماء الفلك ليجمع قوائم علوم الفلك التى يمكن أن تكون دافعًا ومشجعًا للدخول إلى مضمون هذه الدراسات؟

إن الأنماط الحضارية الغربية لها دور فاعل فى حياتنا، بل هى تلعب - خاصة فى العلوم المادية - أهم الأدوار التى لا نستطيع أن نستغنى عنها شئنا أم أبينا، لكن لدينا قصور

واضح فى إدراك حقيقة التواصل الحضارى. وللتخلص من ذلك، وكخطوة بداية، علينا أن نوجه بعضًا من اهتمامنا إلى الفهارس بكل أنواعها من تحليلية إلى موضوعية وشكلية، وبذلك نكون قد وقفنا على البداية الصحيحة التى ستؤدى ولاشك إلى تجلية الحضارة العربية والإسلامية.

هذه الببليوجرافيا

عنيت هذه القوائم، فى الدرجة الأولى، بتجميع قوائم المؤلفات عن موضوع محدد وهو الفولكلور المصرى فى فترة زمنية محددة حتى سنة ١٩٦٨ ومن مكان معين (هيئة الكتاب ومكتبة الأزهر) وهى - من ناحية أخرى - بعيدة عن التحليل أو التفصيل رغم أهمية هذا الموضوع، ولكنها مفتاح للدخول إلى عالم التراث الشعبى؛ بل إن الذى يلقى نظرة سريعة على الفهرست، فى نهاية هذه القوائم، يستطيع أن يدرك مجال التراث الشعبى ومدى اتساعه وكيف أن هناك علومًا لا يعرف عنها المثقفون شيئًا كعلوم الحرف والأوفاق والزيج، وعلومًا تجرى عليها الدراسات فى الحضارة الغربية، كما كانت عند آبائنا وأجدادنا، وانصرفنا عنها خوفًا أو لنقص فى الثقة بالنفس كعلوم الأثر والرمل والفراسة وقراءة الكف والعرافة والتنويم المغناطيسى والفال والضمير والسحر والسيمياء والجفر والزيج والسباسب وجلجل. إن علينا أن نعود إلى التراث لنعرف ما يحتويه من سلبيات، أو علوم لم نعد بحاجة إليها فنكتفى بدراستها أكاديميًا، وما يحتويه من إيجابيات. وهو أمر يمكن أن يؤدى دورًا فاعلًا فى تيار الحضارة، فنكشف عنها؛ ذلك أن الحاضر هو ابن الماضى. فالماضى فى داخلنا سواء أدركنا ذلك أو تناسيناه عمدًا أو جهلًا.

من ناحية أخرى، فإن هذه القوائم تركز على موضوعات ثلاث وهى: أولاً الآداب الشعبية، ثانيًا الفلك والغيبيات، ثالثًا الديانات والعقائد، وهى موضوعات تكشف عن اهتمامات المسلمين فى العصور الماضية ورؤيتهم الحضارية للحياة.

منهج العمل

سار العمل فى إعداد هذه النشرة على النحو التالى:

* اتجهت إلى بطاقات «الفهرس العام» الخاصة بالموضوعات لا المؤلفين مستدلاً بفهرس المصنف، وقد أرشدنى هذا الفهرس إلى أماكن الموضوعات، وقد تابعت البطاقات بالأدراج من رقم ٥٨ إلى ١٠٩؛ الخاصة بالأدب وعلوم اللغات والآداب الحديثة والاجتماع، والبطاقات فى الأدراج من ١٤٣ إلى ١٤٨ الخاصة بعلوم النفس والفراسة وفنون الطب، والبطاقات الموجودة بالأدراج من ١٥٤ - ١٦٠ الخاصة بالفنون الجميلة والأسرار والمعارف المتنوعة وكذا الدرج رقم ٢٧، الخاص بعلوم الفلك والميقات. وفى هذه الأدراج تم مسح حوالى ٧٠ الف بطاقة من بطاقات الفهرس العام، وتسمى فى هذه النشرة «فهرس عام/ بطاقات»، وقد استخلصت منها حوالى الف وخمسمائة بطاقة، و تدور كلها حول الموضوعات السابقة.

* مكتبة تيمور

تم قراءة ٥ مجلدات فى فن الأدب من رقم ٤٨ إلى ٥٢ وسبع مجلدات فى فن الشعر من ٥٣ إلى ٥٩ ومجلد رقم ٨٦ فى الموسيقى ومجلد رقم ٨٥ فى الألعاب ومجلد رقم ٨٨ فى الغيبيات، أما المجاميع فقد تم مسح ثلاثة مجلدات من رقم ٩٠ إلى ٩٢، وفى الديانات مجلدين وفى القصص ثلاثة مجلدات، ومجموع هذه المجلدات ٢٣ مجلدًا سجلت منها حوالى ١٠٠٠ بطاقة ورمزت لمكتبة تيمور بالحرف «ت».

* مكتبة المخطوطات

تم متابعة فهرس المخطوطات وهو يقع فى ثلاثة أجزاء وقد تم طبعه فى الفترة من عام ١٩٣٦م حتى عام ١٩٥٥م وسجلت منه ٣٠٠ بطاقة ورمزت له بـ «مخطوطات».

* المكتبات الخاصة

(١) فهرس كتبخانة الخديوية، وهو يقع فى ستة أجزاء وقد سجلت منه ٦٠٠ بطاقة ورمزت له بـ «كتبخانة».

(٢) توجد مكتبات خاصة، وهى قوله «محمد على باشا» مكرم «عمر مكرم» مكتبة مصطفى فاضل، مكتبة طلعت،

مكتبة الشنقيطى، مكتبة زكى «أحمد زكى باشا» المكتبة الحسينية، وقد علمت أن هذه المكتبات قد دخلت الفهرس العام وهذه هى قوائم المكتبات الخاصة كما هو موجود بسجلات هيئة الكتاب حتى عام ١٩٨٩م وعدد الكتب المهداة او المشتراة تبلغ ٨٥٥٠٨ عربى، ٤٨٣٥٧ افرنجى، ٩٢٤ دوريات أما الكتب المصادرة فهى ١٥٠٦٣ عربى، ٢٨٩٠٦ أفرنجى، ٧٨٢ دوريات وقد ذودنى - مشكورًا - بسجلات هذه المكتبات الأستاذ أمين صوفى، وهى غير مطبوعة وبيانها كالاتى:

(قوائم المكتبات الخاصة)

أ - مكتبات خاصة (هدية + شراء) :

المكتبة	عربى	أفرنجى	دوريات
التركية	٦٧٣٥	٣٠١٤	–
التيمورية	١٥٤١٥	–	–
طلعت	٢١٧٤٧	–	–
حليم باشا	١٠٦٢	–	–
خليل اغا	٨٦٠	–	–
الشيخ محمد عبده	٩٩٣	١٩٥	–
البهيتى	١٥٥٤	٨٥١	–
الغورى	٧٢٧٧	٦٨٦*	١٤٥
مجلس الوزراء	٨٨٠	١٢١٤	–
محمد أحمد حسين	١٥٠١	١٠١١	٦٧
أحمد الحسينى	٢٥٤٤	–	–
عبد العاطى جلال	٦٨٠	–	–
عبدالرحمن الرافعى	٢٠٢٤	٥٤٤	٤٢٠
عبدالرحمن صدقى	–	٢٠٥٥٢	–
عباس العقاد	٦٩٢٨	١١٧٠٨	٢٩٢
طه حسين	٣١٩٦	٢٠٢٧	–
فتوح نشاطى	١٤١٦	٤١٨٥	–
حسن عباس زكى	٩٩٦٧	١٦١٥	–
د. مصطفى شيحة	٦٨٤	٦٥٠	–
توفيق الحكيم	٤٥	١٠٥	–
المجموع	٨٥٥٠٨	٤٨٣٥٧	٩٢٤

ب - مكتبات مصادرة:

المكتبة	عربى	أفرنجى	دوريات
زينب عباس حليم	٣٣٥	١٢٤١	٨
انطون بوللى	–	٦٦١	–
محمد على إبراهيم	٢	٦٥٤	١٠ منهم مصحف
مزرعة الخيل بأنشاص	٢	٤٥	–
الخاصة السابقة	١٧٧	١٧	–
محمد سعيد حليم	٤٢٦	٧١٩	–
عمرو إبراهيم	١٣	٥٦٩	٤٠
حورية حمدى	٧٣٠	١٥٠	–
نيفين سيف الله	٩	٧٦	–
بواقى كريمة عباس حليم	٢٢	١٣٨	–
امينة طوغان	١٠	١٤٠	–
بنات السيدة نازلى صبرى	٥	٢٤٨	–
إسماعيل داوود	٥٣	٧٥٦	–
بواقى سلطانة ملك	١٤١٤	١١١٤	–
الإخوان المسلمين المنحلة بالقاهرة	١٣٩٣	٨٠	١٦
رأس التين	–	٢٢	–
عادل عياد	–	٣٦٢	–
مزرعتا الصالحية وأبوقير	٢٨	–	–
احمد جلال الدين محمود	٥	٧٧	٣٣
إسماعيل عزيز حسن	–	١٧٥	–
الإخوان المسلمين بالإسكندرية	١٠٣٩	٧٧٠	–
إسماعيل مختار	١٢١	٧٣٥	١١
إلهامى حسين	٨٦	٨٥٥	–
نازلى صبرى	٥٦	٨٣١	–
دفتر خانة انشاص	–	٢٨٩	–
نعمت كمال الدين حسين	٣	٧٠٩	–
زينب سيف الله يسرى	١٣	٤٣٧	–
رقية حليم	٣٢	٨١	–
فايزة احمد فؤاد	–	٤٧٨	–
نعمت بوسى	٤	١٥٥	–
وفيقة صبرى	–	١٥٥	–
قصر يوسف كمال بالمطرية	٧	٥٥	–
يوسف كمال	١٦٥١	٧١٣	–

المكتبة	عربى	افرنجى	دوريات
محمد على توفيق	–	٤٢٩	–
اجزخانة المنتزة	–	١٨	–
قصر عابدين	٣٠٦٩	٥١٨٨	–
علاء الدين مختار	٦١٢	٢٢٥٩	٢٣
قوت القلوب	١٣٩٥	٧٢٢٦	–
الدوائر الخاصة	١٧٩٤	١٢٨	٤٠٦ منهم مصاحف عددها (٨)
* بواقى مكتبات خاصة:			
١ – صافيناز ذوالفقار	–	٦٩	١٢
٢ – أوليفيا عباس حليم	٥	١٩	–
٣ – السيد الجوهرى	١٨	–	٧٩
٤ – يوسف سيفى	٥١٤	٦٣	–
٥ – شريكار	٩	–	مصحفان مخطوطان
٦ – يوسف كمال	١١	–	–
المجموع	١٠.٦٣	٢٨٩.٠٦	٧٨٢

هذه هى كل المكتبات الخاصة بدار الكتب كما أخبرنى السيد/ أمين صوفى، وهذه المكتبات سواء المصادرة أو المهداة أو المشتراة لم تدخل الفهارس العامة باستثناء مكتبات «مصطفى فاضل والشنقيطى والكتب التاريخية من مكتبة حليم» فإذا قابلنا هذا على هذه القوائم فإننا لا نجد أثرًا لمكتبتى مصطفى فاضل والشنقيطى، وإن دلّ ذلك على شيء فإنما يدل على أن الأمور غير واضحة، وهذا ما جعلنى أرجع لكل ما يتيسر أمامى من مصادر لهذه النشرة.

إن متابعة هذه المكتبات بناءً على أسماء أصحابها يوضح أنها مكتبات يمتلكها أصحاب الثقافة الرفيعة وخاصة مكتبات الإهداء أو الشراء، أما مكتبات الأسرة المالكة والأسر المرتبطة بها فإنها بلاشك مكتبات من نوعية خاصة وربما كانت بعيدة عن الشعبيات ونحن نعتقد – رغم عدم الاطلاع عليها – أنها حاليًا لا تحتوى على شعبيات باستثناء بعض الكتب المتناثرة هنا أو هناك سواء البطاقية أو المطبوعة..

وكان علينا أن نرجع الى كل الفهارس المتوفرة بكل أشكالها.

وسجلت مع كل بطاقة مصدرها «فهرس عام/ مطبوع - فهرس عام جزازات - مخطوطات - تيمور - كتبخانة - قوله - مكرم... إلخ».

***

مصادر النشرة

اعتمدت هذه النشرة على مصدرين هما:

١ – فهارس دار الكتب، هيئة الكتاب حاليًا، وتتمثل فى:

* فهرس الكتب العربية الموجودة بالدار حتى آخر ديسمبر ١٩٢٨م وقد طبع هذا الفهرس فى مطبعة دار الكتب ١٩٢٩م.

* ملحق الجزء الثالث من الفهرس العام وقد أضيفت إليه الكتب الواردة حتى آخر ديسمبر ١٩٣٤م.

* نشرة أصدرتها دار الكتب وتشمل الكتب التى اقتنتها الدار عام ١٩٤٨م، وقد طبعت هذه النشرة فى عام ١٩٤٩م.

* فهرس الكتب العربية التى اقتنتها الدار عام ١٩٣٥م حتى آخر عام ١٩٥٥م وقد طبع فى مجلدين الأول: من حرف (أ – س) والثانى: من (ص – ى) وقد نشر عام ١٩٥٩م.

* النشرة المصرية للمطبوعات «نشرة مجمعة» للمصنفات التى صدرت فى الجمهورية العربية المتحدة، وأودعت فى دار الكتب من أغسطس ١٩٥٥م إلى ديسمبر ١٩٦٠م وقد طبعت بمطبعة دار الكتب المصرية المصرية ١٩٦٢م وسجلت منها ٢٠٥ بطاقة.

* النشرة المصرية للمطبوعات «نشرة مجمعة» للمصنفات التى صدرت فى الجمهورية العربية المتحدة، وأودعت فى دار الكتب والوثائق القومية خلال عامى ١٩٦١/١٩٦٥ - المجلد الأول للمطبوعات المصرية - القسم الرئيسى - مطبعة دار الكتب ١٩٦٦ - سجلت منها ١٥٧ بطاقة.

* النشرة المصرية للمطبوعات «نشرة مجمعة» للمصنفات التى صدرت فى الجمهورية العربية المتحدة وأودعت فى دار الكتب والوثائق القومية خلال عامى ١٩٦٦ / ١٩٦٧

المجلد الأول - المطبوعات العربية - مطبعة دار الكتب - سجلت منها ٨٦ بطاقة.

* النشرة المصرية للمطبوعات - الببليوجرافيا القومية للجمهورية العربية المتحدة، المجلد السنوى ١٩٦٨م، طبع دار الكتب عام ١٩٦٩ - سجلت منها ٦١ بطاقة وهذه النشرات مصنفة تصنيفًا تفصيليًا.

* فهرس مكتبة مكرم ويقع فى مجلد واحد فى ٢١٥ صفحة، وقد طبع فى دار الكتب ١٩٣٣م وهى المكتبة الخاصة بالسيد عمر مكرم نقيب الأشراف، وقد أهديت هذه المكتبة لدار الكتب فى ١٣ أغسطس عام ١٩٣١م.

* فهرس مكتبة قوله وقد طبع ١٩٣١م

* أصدرت دار الكتب نشرة بأسماء كتب الموسيقى والغناء ومؤلفيها، وهى تلك الموجودة بدار الكتب وقد أصدرتها الدار بمناسبة انعقاد مؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة فى مارس ١٩٣٢م، وقد طبعت النشرة فى نفس العام.

ومن جانبى فقد اكتفيت بنقل كتب الموسيقى وكتب الغناء وتركت المؤلفين.

٢ - فهارس المكتبة الأزهرية

هذه المكتبة تحتوى على ستة أجزاء أساسية، وهى خاصة بالكتب الموجودة بالمكتبة حتى سنة ١٩٥٠م، ثم صدر جزآن السابع والثامن على انهما ملاحق.

فأما الجزء السابع فهوملحق فهرس بالكتب الموجودة بالمكتبة الأزهرية إلى سنة ١٩٦٢م/ ١٣٨٢هـ، وهذا الجزء ملحق الجزءين الثانى والثالث من الفهارس الأصلية ويشتمل على الفنون الآتية: «أصول الفقه - فقه الإمام أبى حنيفة - فقه الإمام مالك - فقه الإمام الشافعى - فقه الإمام أحمد بن حنبل - علم الفرائض والمواريث ـ الفقه العام - علم الكلام (التوحيد) - علم المنطق - آداب البحث - علم الحكمة والفلسفة ـ علم التصوف - علم الآداب والفضائل».

وقد طبع هذا الجزء بمطبعة الأزهر ١٣٨٢هـ / ١٩٦٢م وقد سجلت منه ٤٤ بطاقة أما الجزء الثامن فهو ملحق فهرس الكتب الموجودة بالمكتبة الأزهرية إلى ١٣٨٦هـ / ١٩٦٧م وقد سجلت منه ٧٨ بطاقة.

ويشتمل على الأدب والتاريخ، وقد طبع بمطبعة الأزهر ١٩٧٨م / ١٣٩٨هـ، وفهارس المكتبة تهتم بتعريف مضمون الكتاب. وهذه الظاهرة أكثر وضوحًا فى الفهرسين السابع والثامن، فعلى سبيل المثال فى الجزء ٨ يتحدث عن كتاب رحلة ابن بطوطة، فيقول: «رحلة ابن بطوطة من طنجة إلى الصين والأندلس وإفريقيا للأستاذ محمود على الشرقاوى الموجود الآن فى ١٣٨٨/ ١٩٦٨م عرض فيه رحلة ابن بطوطة بأسلوبه الخاص، وأبرز فيها مظاهر الحياة الاجتماعية فى جميع البلاد التى رحل إليها ومظاهر حضارتها والروابط التى كانت تقوم بينها وأثر البلاد العربية فيها».

ـ نسخة من مجلد طبع بمطبعة الأنجلو بالقاهرة بأولها مقدمة وترجمة لابن بطوطة ورحلاته وتعريف بمخطوطات الرحلة وطبعاتها وملخصها وأثرها فى الأدب العربى بقلم المؤلف وبآخرها فهرس فى ٤١٠ ص / ٣٠سم.

ـ نسخة كالسابقة ـ ثلاث نسخ كالسابقة

ولاشك أن هذه البيانات التى تحتويها البطاقة ذات أهمية قصوى للباحث قبل أن يطلب الكتاب من المكتبة.

ومجموع صفحات هذا الفهرس كما يأتى:

جـ ١ / ٦٤٠ صفحة، جـ ٢/ ٧٢٧ صفحة، جـ ٧٦١/٣ صفحة، جـ ٤/ ٤٧٩ صفحة، جـ ٥/ ٦٣٠ صفحة، جـ ٦/ ٤٦٨ صفحة، جـ ٧/ ٥٢٧ صفحة، جـ ٨/ ٥٢٨ صفحة، والمجموع الكلى ٤٧٦٠ صفحة.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه المكتبة لا تحتوى على فهرس بطاقى، وقد بدىء فى عمل هذا الفهرس سنة ١٩٨٠م ولكنه لم يتم حتى الآن (١٩٩٠م) وما تم من البطاقات غير ميسر للمترددين.

***

* أسلوب تسجيل النشرة

إن الرجوع إلى أشكال الفهارس الموجودة (مطبوع / بطاقة)، وتداخل المكتبات مع الفهرس العام أحيانًا؛ بل عدم وضوح الرؤية أمام المسئولين فى دار الكتب زاد من صعوبة الحصر، كما أن مناطق التماس أو التداخل كثيرة ومتعددة بين الشعبيات وغيرها، وفيما بينها وبين بعضها؛ مما يجعلها تدخل تصنيفات متعددة؛ فمسرحية «عنترة» التى كتبها أحمد شوقى هل تدخل ضمن الشعر الرسمى أم تدخل ضمن الحكاية الشعبية؟، والحكايات التى تقدم فى مكتبة الطفل هل تدخل ضمن الشعبيات المجردة أم تدخل ضمن الأدب الرسمى الذى استوحى من الشعبيات؟ وفى هذا المجال يمكن أن نعرض بعض الملاحظات التى عالجناها بقدر ما تيسر

دون الإخلال بالمنهج والهدف من هذه النشرة، وهى تتمثل فيما يأتى:

* تحتوى النشرة على بعض المصطلحات القديمة التى قد تخفى على القارىء كالجفر والزيج والسباسب، جلجل... وقد جاء فى المعجم الوجيز أن علم الجفر هو «علم يبحث فيه عن الحروف من حيث دلالتها على إحداث العالم؛ أى أن هذا العلم كان يُعنى بما يهم العرافين والمتنبئين»، أما كلمة «الزيج» فهى «كل كتاب يتضمن جداول فلكية يعرف منها سير النجوم ويستخرج بواسطتها التقويم سنة سنة»، أو كما يقال حديثًا الطوالع الفلكية، و «السباسب» جمع سبسب وهى تعنى المفازات، أما كلمة جلجل فهى تعنى السحاب والرعد، وجلجلة: صوت فى حركة. وهذه العلوم كانت تهم الناس قديمًا فى حياتهم اليومية وقد اختلط فيها العلم بالخيال.

* توجد تداخلات بين الفنون فمثلاً موضوع «الهيئة والفلك والتقاويم والطوابع والتنجيم..» كلها تتداخل مع بعضها كما أن العديد من الكتب القديمة لم تكن تفرق بين هذه المصطلحات ولم تكن تعرف التخصصات بالمعنى الحديث ولذلك فمن الطبيعى أن يحتوى الكتاب على تاريخ وشعر وفلسفة وتسجيل للحياة اليومية... إلخ وعلى سبيل المثال كتابى «الكشكول» و «المخلاة» لبهاء الدين العاملى أين ندرج هذين الكتابين؟ كما توجد بطاقات يمكن أن تدخل فى أكثر من موضوع؛ فقد تجد بطاقة فى الغيبيات، وفى الوقت نفسه يمكن أن تدخل فى العقائد، وقد تأتى بطاقة فيها مجموعة من الموضوعات كالجن والسحر والطب الروحانى والأوفاق والتنجيم مثل بطاقة بعنوان «الجواهر اللماعة فى تسخير ملوك الجن فى الوقت والساعة»، وهى مجموعة من السحر الحلال والطب الروحانى والآفاق والتنجيم والزايرجة» (أزهر جـ ٦) فأين مكان هذه البطاقة؟

وفى هذه الحالة ليس أمام المصنف إلا الترجيح بناءً على العنوان وربما لو رجع إلى الكتاب لتغير التصنيف.

* المعروف أن كثيرًا من المباحث الخاصة بالعقائد والديانات قد اختلطت بعناصر من التفكير الشعبى وثقافات مختلفة كانت سابقة على الإسلام وثقافات مختلفة من حضارات أخرى دخل عليها الإسلام. وقد ظهرت هذه التأثيرات بشكل أكثر وضوحًا فى عصور الانحطاط واختلطت بعض هذه العقائد بالأساطير والخرافات وكان علينا أن نأخذ بالأحوط ونسجل ما نرى أنه قد يتوافق مع التصورات الشعبية أو يؤثر عليها أو أن الملامح الشعبية قد تظهر بصورة أو بأخرى فى ثنايا الموضوعات باعتبار أن هناك حركة صاعدة وأخرى نازلة بين الفكر الشعبى والفكر المدرسى والرسمى أو الراقى تلازم الثقافة فى كل مكان وزمان، وقد رأينا أن تتضمن النشرة بعض المباحث أو الدراسات الراقية التى يمكن أن تخدم الموضوع مثل كتاب «خرافة الميتافيزيقا» أو الدراسات الخاصة بما بعد الطبيعة وعلى العموم، فقد سجلنا القليل وتركنا الكثير مما تغلب عليه الدراسة الفلسفية البحتة.

والأمر كذلك بالنسبة إلى الدراسات الشعبية، وسيجد القارىء بطاقات عبارة عن دراسات حول الأدب الشعبى أو قريبًا منها أو إعادة صياغة موضوعاته كالقصص والحكايات. ولاشك أن التراث الشعبى جزء فاعل فى تيار الحضارة. وفى هذا المجال فقد أخذ المصنف شيئًا وترك شيئًا يعتقد أن مكانه فهارس أخرى أكثر تخصصًا كفهارس كتب الأطفال وفهارس كتب التصوف وغيرها(٢) .

وفى هذا المجال أيضًا فقد تركنا كتب العقائد المسيحية رغم ما فيها من معجزات وتصورات لاهوتية وروحانيات مثل حياة القديسين ومعجزاتهم وغيرها.

وتركنا كتب الفلاحة وما يرتبط بها من صناعات حرفية ورصدنا منها القليل الذى له علاقة بالجانب التاريخى باعتباره جهدًا شعبيًا انتقل بين الأجيال وذلك قبل أن يدخل التعليم المدرسى.

هذا التصنيف قد ترك أيضًا الدوريات بكل أشكالها شعبية أو غير شعبية ذلك أن هذه الدوريات تحتاج إلى فهرس خاص، وهذه الدوريات قد تكون مجلات أو صحفًا أو نشرات أو غيرها.. إلخ، ولا دخل لهذا المصنف بهذا الموضوع.

أما فى الجزء السابع من فهرس مكتبة الأزهر فيوجد فهرس علم التصوف من ص ٤١٥ - ٤٧١ وهو يشمل فهرسة هذا الفن حتى عام ١٣٨٧ هـ / ١٩٥٩م وبه ٢٢٤ بطاقة غير الإحالات (انظر) وقد آثر المصنف الاختيار فى أضيق الحدود، وفيما يمكن أن يكون على علاقة مباشرة بالشعبيات. والمعروف أن الصوفية لعبت دورًا كبيرًا فى حياة الطوائف الشعبية واندرج العديد من العوام فى الطرق الصوفية، وقد جاءتهم هذه النزعة الصوفية عن طريق التلقين والممارسة ولم تصل إليهم عن طريق التعليم المنتظم أو المدرسى، ومن يريد التوسع فليرجع إلى الملحق.

والحق، إن مناطق التماس فى الكتب القديمة كثيرة، وفى هذا المجال يكفى أن نشير إلى أشعار النقائض كلها فهل هى أشعار رسمية أم أشعار شعبية؟ والمعروف أنها قيلت بين الجماهير وربما كانت ارتجالية ثم تولت الجماهير نقلها بين الشعراء وكانت الجماهير مثل حامل الرسائل، وربما كانت تتدخل فى توجيه الشعراء بما يتفق مع رغباتهم وربما استبدلت كلمات بأخرى والأمر كذلك بالنسبة للمقامات بكل أشكالها وكذلك المدائح النبوية وقصة الإسراء والمعراج برواياتها الكثيرة... وغيرها.

* قد تتكرر البطاقة الواحدة إذا كانت تدل على طبعة مختلفة أو من مكتبة أخرى. مثال ذلك بطاقة «فصل الخطاب فى المرأة والحجاب» لمحمد طلعت حرب.وفى هذه النشرة صورتان لهذه البطاقة: إحداهما فى فهرس الأزهر جـ ٦ وقد طبع الكتاب عام ١٩٠١م ويقع فى ٥٣ صفحة والصورة الأخرى فى الفهرس العام وطبع الكتاب عام ١٣١٧ هـ/ ١٨٩٩م ويقع فى ١٤٠ صفحة. ولاشك أن اختلاف الطبعات قد يؤثر على مادة الكتاب، وفضلاً عن ذلك فإن وجود عدة بطاقات للكتاب الواحد خاصة فى المخطوطات يساعد الباحث على تحقيق النصوص والوقوف على الأصول والفروع والاختلاف والتشويه والتزييف، وهذا من صميم علم التحقيق والتوثيق.

* توجد بعض الأبواب فى مكتبة الأزهر رأى المصنف أن ينقلها بكاملها مثل: علم الفراسة والكف وعلم الحرف والرمل باستثناء بعض بطاقات تعد على الأصابع.

* المعروف أن الفهرس العام ظهر فى صورتين: إحداهما على شكل بطاقات، والأخرى مجلدات مطبوعة وبالمقارنة بين الصورتين تبين أن المجلدات المطبوعة أقل ثراء، ومع ذلك فقد كان من المناسب أن أرجع إلى كليهما، وبناءً على ذلك فقد تتكرر البطاقة فى الفهرس العام «الجزازات» وفى الفهرس المطبوع «وهذه ولاشك صعوبة تضاف إلى صعوبات الإعداد والاختيار».

* هذا التصنيف لا يتقيد بالتصنيف العشرى ولا يصلح للدخول ضمن هذا التصنيف، ولكنه تصنيف خاص خضع لتكوينات مرنة تتناسب مع طبيعة المادة الفولكلورية مع رؤوس ملائمة وعناوين قد تكون مستمدة من بعض أقسام الموضوعات ومع ذلك ففى هذا التصنيف موضوعات يمكن أن تدخل ضمن العلوم الفلسفية ١٠٠ أو العلوم الدينية ٢٠٠، أو العلوم الاجتماعية ٣٠٠ ، أو العلوم اللغوية ٤٠٠، أو العلوم البحتة ٥٠٠، أو العلوم التطبيقية ٦٠٠، أو الفنون الجميلة ٧٠٠، أو الآداب ٨٠٠، أو التاريخ والجغرافيا ٩٠٠.

* وقد سار التسجيل على النمط الآتى:

١ - نقلتُ البطاقة الموجودة من مصدرها كما هى وأضفت إليها اسم المصدر وحذفت منها أرقام ورموز الكتاب؛ ذلك أنه قد ثبت بالتجربة أن الأرقام بها تضليل كبير وأن هناك أرقامًا لا يقابلها كتب ويكون الرد دائمًا «غير موجود» ولذلك تركت الأرقام والرموز للباحث لأن الهدف من هذه النشرة هو تقديم المفتاح، وعلى الباحث أن يفتح على موضوعه مباشرة. وهكذا تشكلت البطاقة على النحو التالى:

المصدر (فهرس عام - مطبوع - تيمور - ت - مخطوط - قوله - مكرم.. إلخ). واسم الكتاب - المؤلف - مولده - وفاته «حسب الظروف» - ترجمة بسيطة - نوع الكتاب «مخطوط - مطبوع» - تاريخ الطبع - صفحاته - مكانه - النسخ الأخرى «إن وجدت» - تاريخ كتابتها أو طبعها.

ولا شك أن مصادر هذه النشرة يكمل بعضها البعض الآخر ولا يمكن الاستغناء بأحدها عن الآخر، فمثلا نشرة الموسيقى توجد فى الفهرس العام/ جزازات وفى تيمور، والمخطوطات، الأزهر وفى نشرة خاصة بالموسيقى ولا توجد فى المراجع الأخرى.

٢ - التزم المصنف بالترتيب الألف بائى للبطاقات بمعنى أن جزازة بعنوان «قصة أخرى لسيدنا يوسف الصديق..» تسبق جزازة «قصة سيدنا يوسف الصديق».

وبناءً على ذلك فقد تتباعد الجزازتان كثيرًا عن بعضهما لدخول كلمة «أخرى» والحرف لام.

٣ - أما ترتيب المكتبات فى النشرة فإنه يسير على النمط الآتى:

فهرس عام /مطبوع	ـ فهرس عام/جزازات	ـ تيمور = ت
ـ كتبخانة	مخطوطات	ـ قوله
ـ مكرم	ـ نشرة الموسيقى	ـ أزهر

وقد تم ترتيب الجزازات داخل كل مكتبة بالترتيب الألف بائى كل على حدة.

* * *

مما لاشك فيه أننا اعتمدنا على العنوان أو ما هو موجود بالبطاقة فى التفرقة بين الشعبى وغير الشعبى وهذا الشرط قد لا يكفى. فالعنوان قد يضلل فى بعض الأحيان بل هناك بين العناوين ما قد يكون بعيدًا عن الشعبيات ولكن استعراض موضوع الكتاب قد يكشف عكس ذلك، كما إن المصنف لا يستطيع أن يستخرج أربعة آلاف بطاقة موزعة فى أماكن متفرقة ليعرف هل هى شعبية أو غير ذلك؛ بل إن ما يمكن أن يدخل الشعبيات عند أحدهم قد لا يكون كذلك عند غيره، والقضية برمتها نسبية وتخضع للتقدير ومسؤولية المصنف.

والواضح أن هذه القوائم التى بدأ العمل فيها عام ١٩٦٦ وتوقفت عند عام ١٩٦٨م كان من حقها أن تكون منشورة منذفترة طويلة، وقد حاول المصنف مرارًا بمساعدة الأستاذ الدكتور عبدالحميد يونس دون جدوى، والإشارة إلى هذا لا تعنى إلا الأسف لتجميد هذا العمل الذى يمكن أن يضيف شيئًا إلى مجرى التيار الثقافى.

وأخيرًا، فقد يرى أحد القراء أن هناك قصورًا فى موضوع أو إضافة غير مقبولة أو تقصيرًا فى الخطة، أو أن هناك بطاقات قد فاتتها هذه النشرة وهذه الأمور كلها - كما أعتقد - لا تقلل من أهمية وضرورة هذا العمل وعلى كل حال فإن هذه السلبيات قد لا تمثل أكثر من ١ ٪ من هذا العمل. فالكمال لله وحده، والنقص والقصور من خصائص البشر كما أرجو أن يكون هذا العمل دافعًا للدخول إلى دراسة الفولكلور بأسلوب منهجى يقوم على تجميع ملظم لأكبر قدر ممكن من المصادر والمعلومات فى مجال الفولكلور.

«فهرس الموضوعات»

الباب الخامس : الفنون ٣٥٨ جزازة

الفصل الأول : الغناء ٨٩ جزازة.

الفصل الثانى : الموسيقى ٢٢٧ جزازة.

الفصل الثالث : تمثيل ورقص ٤٢ جزازة.

***

الباب السادس : الطب والأدوية ٢١٠ جزازة

الفصل الأول : الطب ١٥٦ جزازة.

الفصل الثانى : الأدوية ٥٤ جزازة.

***

المصادر ورموزها :

* فهرس عام/ مطبوع   * فهرس عام/ جزازات

* تيمور = ت   * كتبخانة

* مخطوطات   * قوله

ـ مكرم   * نشرة الموسيقى

* أزهر

***

أولاً : الأدب الشعبى والعاميات

فهرس عام / مطبوع

ـ الأدب الشعبى.

أحمد رشدى صالح.

ط القاهرة ١٩٥٤، ص ٢٥٩.

ـ نسختان كالسابقة.

***

فهرس عام / جزازات

الفولكلور.

فوزى العنتيل.

ط دار المعارف، ١٩٦٥، ص ٢٢٧.

***

فهرس عام/ جزازات

الفنون الشعبية.

أحمد رشدى صالح.

دار القلم – القاهرة، ص ١١٩.

العدد ٣٤ – المكتبة الثقافية ١٩٦١.

***

فهرس عام / جزازات

فنون الأدب الشعبى التركمانى.

إبراهيم الداقوقى.

بغداد ـ وزارة الإرشاد ١٩٦٢، ص ١٧٦.

***

فهرس عام / جزازات

فنون الأدب الشعبى.

على الخاقانى.

بغداد ـ مطبعة الأزهر ١٩٦٢، سلسلة منشورات دار البيان.

٨ أجزاء فى ٨ مجلدات.

***

فهرس عام/ جزازات

علم الفولكلور.

الكسندر هاجرتى كراب، ترجمة: أحمد رشدى صالح.

القاهرة ـ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٧، ص ٥٥٥.

***

فهرس عام/ جزازات

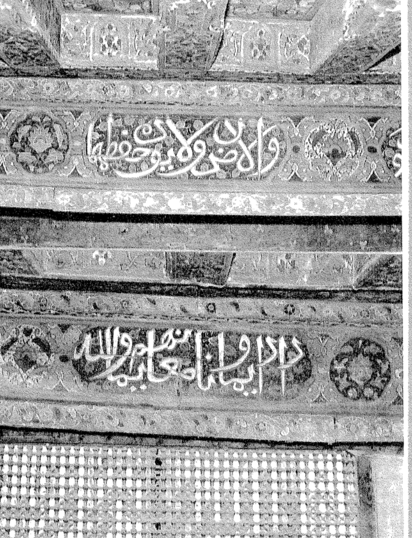
صور من أدبنا الشعبى أو الفولكلور المصرى.

تأليف: محمد قنديل البقلى.

القاهرة ، مكتبة الانجلو، ١٩٦٢، ص ١٦٤.

***





عدد ٤٨
يولية ـ سبتمبر ١٩٩٥
الثمن ٢٠٠ قرشا
يئة المصرية العامة للكتاب

فهرس عام/ جزازات

الكشكول.

بهاء الدين محمد بن حسين العاملي

ط بيروت ـ مكتبة الحياة ص ٧٩٧ خمس أقسام فى مجلد.

***

فهرس عام/ جزازات

الكنز المدفون والفلك المشحون.

جلال الدين السيوطى سنة ٩١١ هـ.

ـ نسخة ط المطبعة العثمانية بالقاهرة ١٣٠٣ ص ٢٣١ .

ـ نسخة ط الحلبى ١٩٣٩ ـ ١٣٥٧ ص ٥٠٠.

***

فهرس عام / جزازات

المستطرف من كل فن مستظرف.

شهاب الدين محمد احمد بن الفتح الإبشيهى.

ـ المكتبة التجارية جزءان فى مجلد.

وبالهامش:

١ـ ثمرات الأوراق فى المحاضرات لابن حجة الحموى.

٢ـ ذيل للإمام ابن حجة الحموى.

٣ـذيل للعلامة محمد بن إبراهيم الأحدب.

ـ نسخة ط المكتبة السنية ١٣٠٢، وبهامشها ثمرات الأوراق فى المحاضرات لابن حجة الحموى.

***

فهرس عام/ جزازات

غرائب اللهجة اللبنانية السورية.

روفائيل نخلة اليسوعى.

ـ ط الكاثوليكية ١٩٦٢ ـ بيروت ص ٢١٦.

العدد ١٨ من سلسلة نصوص ودروس.

***

فهرس عام / جزازات

عثرات اللسان فى اللغة/ عبدالقادر المغربى.

ـ ط دمشق ـ المجمع العلمى العربى ١٩٤٩.

ص ١٥٢/ ١٩٥٢.

***

فهرس عام / جزازات

عبدالله النديم بين الفصحى والعامية.

نفوسة زكريا سعيد.

ـ الإسكندرية ـ الدار القومية للطباعة ١٩٦٦ ص ٢٣٤.

***

فهرس عام / جزازات

العبارات العامية وما يرادفها بالإنجليزية.

إبراهيم رمزى.

القاهرة ١٩١٠ ص ٤٧/ ١٩١٨.

***

فهرس عام/ جزازات

العامية فى السودان.

عون الشريف قاسم.

الخرطوم ـ معهد الدراسات الاجتماعية ص ١٦/١٩٦٦.

(سلسلة المحاضرات العامة لمعهد الدراسات الاجتماعية بجامعة الخرطوم)

***

فهرس عام/ جزازات

العاميات الشعبية فى لبنان [١٨٢٠ ـ ١٨٢١ ـ ١٨٤٠].

صفحات مطبوعة من التاريخ اللبنانى.

تاليف: يوسف خطار الحلو.

بيروت ـ دار الفكر الجديد سنة ١٩٥٥ ص ٥٦.

***

فهرس عام/ جزازات

شفاء العليل فيما فى كلام العرب من الدخيل.

أحمد بن محمد بن عمر الملقب بشهاب الدين الخفاجى.

- القاهرة - طبع الأميرية ١٢٨٢ هـ ص ٢٤٥.

- مطبعة السعادة ١٣٢٠ هـ ص ٢١٦.

- المطبعة الوهبية ١٣٨٢ هـ ص ٢٤٥.

***

فهرس عام/ جزازات

الرسالة التامة فى كلام العامة والمناهج فى أحوال الكلام الدارج.

ميخائيل بن نقولا بن إبراهيم صباح.

***

فهرس عام/ جزازات

شرح درة الغواص فى أوهام الخواص.

أحمد بن محمد بن عمر قاضى القضاة الملقب شهاب الدين الخفاجى.

- الآستانة - مطبعة الجوائب ١٢٩٩ هـ ، ص ٢٦٤.

***

فهرس عام / جزازات

رد العامى إلى الفصيح.

أحمد رضا العاملى.

ط صيدا - مطبعة العرفان.

١٩٥٢، ص ٤٤٢.

***

فهرس عام/ جزازات

دفع الهجنة فى ارتضاح اللكنة.

معروف الرصافى.

الآستانة ١٣٣١ هـ ص ١١١.

***

فهرس عام/ مطبوع

الشيخ متلوف.

نقلها عن الفرنسية: محمد عثمان جلال

رواية أدبية باللغة العامية الدارجة، وهى مرتبة على خمس قطع ط بالقاهرة ١٩١٢.

- نسختان أخريان منها كالسابقة.

***

فهرس عام / مطبوع

ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب ويسمى (لطائف المعارف)

أبو منصور عبدالملك بن محمد الثعالبى النيسابورى ٤٢٩ هـ

وهو كتاب فى ذكر أشياء مضافة ومنسوبة إلى أشياء مختلفة يتمثل بها ويكثر استعمالها فى النظم والنثر وعلى ألسنة الخاصة والعامة كقولهم: غراب نوح، نار إبراهيم، عصا موسى، خاتم سليمان... إلخ.

- الموجود مع الجزء الأول فى مجلد، طبع القاهرة ١٩٠٨/١٣٣٦ فى ٥٠٦ صفحة.

- نسخة أخرى كالسابقة.

***

فهرس عام/ مطبوع

جملة من كلام البهلول.

وهو العارف بالله السيد يحيى الشرفى المعروف بالبهلول - وهى مجموعة مقتطفات وأشعار باللغة المغربية العامية.

- نسخة فى مجلد، المطبعة الوهبية بمصر ١٢٨٣ فى ٨ ص.

***

فهرس عام/ مطبوع

الكنايات العامية.

أحمد تيمور.

- القاهرة سنة ١٩٤٩ ص ١٢٨.

- خمس نسخ كالسابقة.

***

كتبخانة :

الرسالة التامة فى كلام العامة والمناهج فى أحوال الكلام الدارج.

ميخائيل بن نقولا بن إبراهيم صباغ

ـ نسخة فى مجلد، طبع حروف استرسبورج ١٨٨٦

ـ جـ ١. نسخة خصوصية ١٦٢.

***

كتبخانة :

شفاء العليل فيما فى كلام العرب من الدخيل

أحمد بن محمد بن عمر قاضى القضاة الملقب شهاب الدين الخفاجى ت: ١٠٩٦.

ـ طبع حروف بالمطبعة الوهبية ١٢٨٢ جـ ١ نسخة خصوصية ٢٨.

ـ نسخة أخرى جـ ١ نسخة خصوصية ٢٩.

ـ نسخة أخرى جـ ١ نسخة خصوصية ٣٠.

***

كتبخانة :

مميزات لغات العرب وتخريج اللغات العامية عليها وفائدة علم التاريخ من ذلك.

حفنى ناصف ـ قدم إلى مؤتمر العلوم المشرقية بفينا ١٣٠٤هـ

ـ نسخة طبع بولاق ١٠٣٤ ـ خصوصية ١٥٢ ـ نسخة أخرى خصوصية ١٥٣.

ـ نسخة أخرى خصوصية ١٥٤ ـ نسخة أخرى خصوصية ١٥٥.

ـ نسخة أخرى خصوصية، ١٥٦.

***

مضحك ذوى الذوق والنظام فى حل شذرة من كلام اهل الريف العوام للشيخ محمد بن محفوظ السنهورى.

وهو على مثل هز القحوف ينقص صفحة بعد ص ١٨ وقد أتمه سنة ١٠٥٨ كما فى ص ٦٨.

***

ت/ مجاميع/ طبع محمد شاهين بالقاهرة ١٢٧٧

مجموعة بها خمس رسائل

١ ـ عقيدة العوام، وهى ارجوزة نظم: الشيخ أحمد المرزوقى توفى بمكة وقد نظمها سنة ١٢٥٨.

٢ ـ شرح عقيدة العوام لناظمها: الشيخ أحمد المرزوقى.

***

ت/ مجاميع/ طبع السلفية ١٣٤٤ هـ

مجموعة بها ثلاث رسائل بتحقيق الأستاذ عبدالعزيز الميمنى الراجكوتى بالهند.

١ ـ ما تلحن فيه العامة للكسائى على بن حمزة ١٨٩.

وضعها لهارون الرشيد.

***

ت/ مجاميع.

مجموعة بها ٤٧ رسالة.

١ ـ سقطات العوام لابن كمال باشا وهى الرسالة المسماة بالتنبيه على غلط الخامل والنبيه.

٢ ـ رسالة الروح لابن كمال باشا.

٣ ـ رسالة فى تحقيق المعجزة له.

الهوامش

(١) كان هذا الحوار بمكتب مجلة الفنون الشعبية التى كانت تصدرها المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر بمكانها بشارع ٢٦ يوليو بالقاهرة.

(٢) على سبيل المثال ففى النشرة المصرية للمطبوعات (من اغسطس إلى ديسمبر ١٩٦٠ طبع فى دار الكتب ١٩٦٢، يوجد من ص ٦٧٧ حتى ص ٧٢٣ مجموعات من قصص وحكايات للأطفال من اللغة العربية وهى رقم مسلسل ٧٠٩٥ ـ ٧٦٣٠ أى ٥٣٥ جزازة وبعدها حكايات للأطفال من اللغات أى من تسلسل ٧٦٣١ ـ ٧٧٨٦ وكلها نصوص من التراث الشعبى بسطها المؤلفون والمترجمون وهى تنشر تحت مسميات متعددة.

In his article *"Dramatic Folk Dance"*, Dr. Ahmad Hasan Gom'ah, Dean of the Institute of Ballet, sought to differentiate between folk dancing as performed by common people and dramatized folk dancing. The latter has almost the same nature of the former, however it is more systematic and has higher sophisticated techniques, i.e. it is composed of folk dancing gaits which are practiced in such a way that they could be performed on the stage before an audience. This mode of dancing has become a science based on rules and fundamentals which are taught at all the international dancing institutes.

In the *Tour of Fonoun Sha'beyah,* Mr. Mostafe Sha'ban covered the 6th Cairo International Experimental Theatre Festival highlighting the most important views and researches which were presented along its general theme, which was this year "Folk traditions and the Experimental Theatre".

Mrs. Nadyah Abdel Hamid Senousy offers us a glimpse into the work of the international painter Mohammad Sabry through a very rich interview made during his last exhibition from 15/11 to 3/12 1994.

A review of the International Symposium on Creation in Islamic handicrafts is presented by Mrs. Safeyah Helmi Hosain. The symposium was arranged among the events of the First International Festival of the Handicraftsmen of the Islamic States, which were held from 7 to 15 October 1994 in Islam Abad, Bakistan. Mrs. Hosain reproduced as well an abstract of her paper presented to the symposium, *"The Traditional Handicarfts in Egypt: Creation and Problems Development"*.

The journal continues this issue, and in the coming issues, to publish other parts of the valuable bibliography, prepared by Dr. Ibrahim Shalan over many years, of folkloric material in the Egyptian National Library and El-Azhar Library down to 1968. El Fonoun El-Sha'beyah hopes that this work will serve all scholars and researchers who are interested in studing the Egyptian folklore. It also hopes that the bibliography will help them to uncover the origins and characteristics of the Egyptian and Arab folk traditions.

The journal begins in this issue with publishing the scientific introduction made by Dr. Ibrahim Sha'lan to explain his work and system in arranging his bibliographical material. It is followed by a small part of the index of folkloric literature and colloquial varieties as an introduction to the rest of the bibiography which will be published in parts along the coming issues.

We welcome any feedback concerning the bibliography and extend our deep regards to the bibliographer, for the efforts and time needed to achieve such a work, and to the readers for their suggestions and responses.

This is followed by a study of Mr. Mokhtar Swaify about the *"Festival of the Nile Innundation As the Oldest Known Festival in History."* In his article, the writer refuted the old controversial tradition that has been attributed to the Ancient Egyptian, i.e. the habit of sacrificing a beautiful virgin to the river every year, because human sacrifices had certainly disappeared long before the establishment of the Old Kingdom in the Pharaonic Period. Mr. Mokhtar Swaify reached a conclusion that the human sacrifice fallacy, which was first mentioned by the Arab historian Ibn Abdel Hakam in his *"Ftwouh El-Beldan"*, was either told to him by one of those dragomans who tried to impress their clients with fantastic, but imaginative stories, or invented by Ibn bdel Hakam himself in an attempt to defame the pagan past of Egypt in the eyes of the Egyptians to attract them to the new faith.

This is followed by a study of *"The Festival of Rifaii's Mulid"*. The writer, Ibrahim Helmy, investigates the genealogy of Sidi Ahmad El-Rifaii, the founder of Rifaiyah way (a sufi group). Ahmad El-Rifaii thought that people were chained by the shackles of matter, and the only way to free their souls from their physical confinements was to acquire spiritual purity. The article describes the ceremonial procession which is held every year on 20 Ragab of the Arab Calendar in Qala'h Quarter in Cairo on the occasion of his birthday (mulid).

Dr. Gehad Daoud contributed a study about *"Employing Folk Music in Children's Movies"*, in which he underlined the importance of folklore in reflecting the national character and promoting the national identity. He also explained the significant role played by music throughout childhood and its various age groups, and how music has become so involved with cinema that we may expect to see a film without talking (a silent movie) but we can not imagine a film without music at all. If we consider that 70% of the children watch regularly children's cinema programs on television, we can immediately understand how children can be easily influenced by films. Consequently folk music can be used in cinema in a good way, that would aspire to achieve artistic and pedagogic goals towards preparing the future generations, particularly, after the tremendous revolutions that have happened in communication and the exchange of information. These developments, on the other hand, would lead to dissolving the national character and identity, which would leave the field open to certain powers to impose their model on others. This can be avoided through promoting and strengthening such national tendencies.

The starting point from which Mr. Farouq Khorshid tackles this issue is "The Voyage of Sindbad", which reveals that sindbad has constantly, been regarded in the West as an adventurous sailor. This image, however, was certainly influenced by the traditions of piracy in the West. Thus it has nothing to do with the true character of Sindbad nor the atmosphere of the Arabian Nights. The author introduces us to the literary and cultural treasures of this famous collection of stories and discusses the views of the European scholars about them.

In the following study,*"Some Proverbs"*, Shawky Haikal states that while literature may be divided on linguistic basis into classical or formal and colloquial, this can not be held true for proverbs. Proverbs, in his view, are a linguistic and intellectual product of every people based on their general and common experiences. Thus a proverb can not be regarded as a product by an individual, but it is a common creation. Then he discusses the word "Mathal" (Proverb) in Arabic, and compares its meaning with those in other foreign languages, especially English.

He also discusses the proverbs mentioned in the Holy Quran as well as in the other Arab literary works. The article attempts to analyse the literary value of this genre.

The issue also contains a translation by Ahmad Ammar of an article which studies the tendency to retelling the old folk-tales in new individual version. This literary phenomenon resulted from the appearance of many scientifically recorded folk-tale collections and numerous rigid researches in that field. The writer discusses also the relation between folk-tales and children's literature as well as its relation with the new media such as: radio, television, cinema, cassettes etc.. He analyses the problems of visual presentation of folktale, and how the Italian fascism (and other totalitarian regimes) sought to exploit folk-tales to promote its ideology among children.

In his study *"Romanian Folklore: Methodology and Practices"*, Dr. Hany Gabr exposes certain scientific trends which have practically formed the Romanian approach to science and reseach, particularly as regards the relation between folklore and cultural and social anthropology. The article also explains the Romanian system of collecting and studying folk tradition. The writer introduces the reader to many Romanian leading figures in the field of folklore and anthropology and compares their methods with those adopted in the west.

This Issue

This issue contains a number of various studies. Mr Safwat Kamal begins with a discussion of *"The Study of Flok Creation"*, focusing on certain fundamental issues, including: the methods of studying the items and phenomena of folk creation are as different and various as their nature and the means of expression through which they are reflected. Those methods of research are connected with governing or guiding theories as well as methods of usage or appliance, in accordance with the development of the means of research in the field of theoretical and applied studies. The study explained the importance of questionnaires as a scientific means of objectively collecting the material and elements of a research. The article also discusses the process of creation and its diversity through numerous variables.

This is followed by Farouq Khorshid's *"A New Reading of Arabian Nights"*, in which he attempts to explore the reality of the cultural and intellectual movement to which we owe our existence. He sought as well to uncover why we had forgotten the significance of the cultural resources of that movement and why we had forgotten that the western culture was essentially founded on the greatest achievement of our Islamic civilization all over the whole spectrum of science, knowledge and art in general.

A Quarterly Magazine,
Issued By: General Egyptian Book
organization, Cairo.
No. 45, October - December, 1994.

● الأسـعار فى البـلاد العربيـة :

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٣٠٠٠ ليرة ، الأردن ٢٥٠ر١ دينار ، الكويت ٢٥٠ر١ دينار ، السعودية ١٥ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤٠ درهم ، البحرين ٥٠٠ر١ دينار ، قطر ١٥ ريال ، دبى ١٥ درهم ، أبو ظبى ١٥ درهم ، سلطنة عمان ٥٠٠ر١ ريال ، غزة/ القدس/ الضفة ٥٠٠ر١ دولار .

● الاشـتراكـات مـن الداخـل :

عن سنة (٤ أعداد) ثمانية جنيهات، ومصاريف البريد ٨٠ قرشاً وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● الاشـتراكـات مـن الخـارج :

عن سنة (٤ أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد، ٢٤ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد، البلاد العربية ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٦ دولاراً.

● المراسـلات :

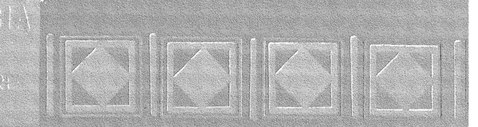
مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيش النيل * رملة بولاق. * القاهرة .

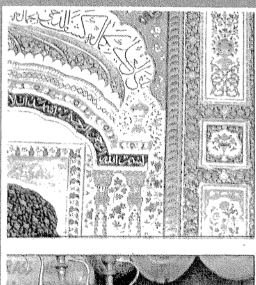
* تليفون : ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

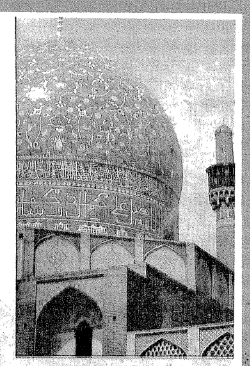


Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief, January 1965.

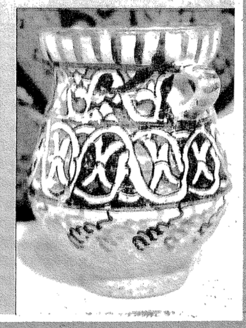


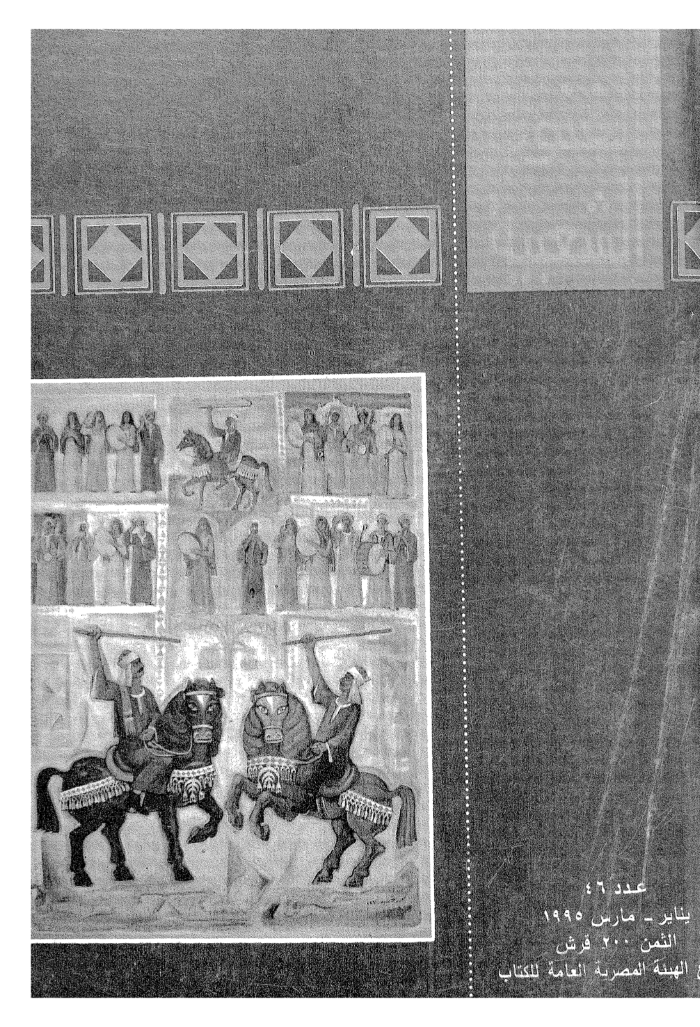

AL-FUNUN
AL-SHAABIA
FOLKLORE










عدد ٤٦
يناير - مارس ١٩٩٥
الثمن ٢٠٠ قرش
ابع الهيئة المصرية العامة للكتاب


الفنون
الشعبية



فهرس

العدد ٤٦ يناير ـ مارس ١٩٩٥

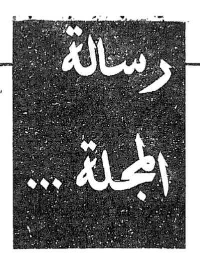
• الرسوم التوضيحية :
محمد قطب

• الصور الفوتوغرافية :
أ . د . هانى إبراهيم جابر
أ . إبراهيم حسين
أ . سمير عطوه
أ. جابر السيد جابر

• صورتا الغلاف
من معروضات الملتقى القومى الأول
الأمامى للفنان : محمد قطب
الخلفى نسجيات مرسمة
للفنان : إبراهيم حسين

• الإخراج الفنى :
صبرى عبد الواحد

• التنفيذ :
الجمع التصويرى



في العدد الأول من هذه المجلة الذى صدر منذ ثلاثين عامًا (يناير ١٩٦٥) تحددت رسالة هذه المجلة وأهدافها ...

« لابد لى، وأنا أقدم العدد الأول من مجلة « الفنون الشعبية» لقراء العربية ولغيرهم ممن يحفلون بالمأثورات الشعبية، أن أسجل حقيقة على جانب كبير من الأهمية وهى : إدراك العربى الكامل لتراثهم الحضارى . ولم يعد هذا التراث مقصورًا على مابقى من الكتب المطبوعة والمخطوطة، ولم يعد مقصورًا على الآثار المادية الشاخصة من النقوش والهياكل والجسور والبنى، ولكنه يضم إلى هذا كله، مايصدر عن المواطن العربى العادى من فن شعبى، يتوسل بالكلمة والإشارة والإيقاع وتشكيل المادة، وهو فن يحمل من عناصر الثقافة والأصالة ما يجعله أمينًا على القيم الإنسانية، والمثل الأخلاقية، والخصائص القومية. وهذا الجانب من التراث العربى فيه من المرونة ما جعله . ولا يزال يجعله . قابلاً للتطور والنمو، مع تطور الحضارة العربية ونموها، وهو فى الوقت نفسه، يرد على أولئك الذين انتقصوا من قدرة العقل العربى والإرادة العربية، تبريرًا لاستعلاء عنصرى. ولذلك كان العمل على إحياء التراث الشعبى العربى تبعة قومية وإنسانية وعلمية فى وقت واحد .

وليست العناية بالمأثورات الشعبية العربية جديدة على الفكر العربى، فلقد كان لها رواد عظام، أشاروا إلى هذه المأثورات، ودعوا إلى جمعها، وسجلوا بعض نصوصها، إلى جانب الذين اتخذوها شواهد على البلاغة العربية. والذين رأوا فيها الوثائق التى تفصل الغامض من رواية التاريخ، ولكن العصر الحديث الذى شهد القومية العربية بمضمونها الاجتماعى، قداحتفل بتراث الشعب باعتباره دعامة قوية من دعائم ثقافته وحضارته، فعمل على جمع عناصر هذا التراث فى مختلف البيئات .. فى البادية، وفى الريف، وفى المدينة، واستعان، فى ذلك، بالأجهزة الحديثة التى تسجل الصورة والصوت والنغم، وعكف المتخصصون على تصنيف ما يجمع من عناصر هذا التراث الشعبى، والحكم عليه،وموازنة بعضه ببعض، والمقارنة بينه وبين تراث الثقافات والحضارات الإنسانية الأخرى . والجميع يفعلون ذلك استكمالاً لعناصر هذا التراث وإبرازاً لما فيه من معارف وخبرات وفنون، وكشفًا عن الطابع القومى الأصيل، وعن القسمات الإنسانية المشتركة فيه .

وستحاول مجلة « الفنون الشعبية»، ماوسعها الجهد، أن تساير هذه الحركة الناشطة، فتعين على جمع التراث الشعبى، وتصنيفه وعرضه ودراسته، وتسجيل ما يحمل من نبض الوجدان القومى، وما يترجم من قيم إنسانية عليا. وإنه ليسرها أن تسجل جهود العرب المتخصصين فى الوطن العربى الكبير، وتتبادل وإياهم المعارف والنتائج. وإنه ليسرها كذلك أن تقيم الصلات العلمية والفنية بينها وبين الدوريات المتخصصة فى المأثورات والفنون الشعبية فى العالم . ومن أجل ذلك حرصت على أن تقدم ترجمة تلخص محتوياتها فى كل عدد باللغة الإنجليزية» .

ونحن نرجو أن نكون قد سرنا على الطريق الذى اختطه أستاذنا الدكتور عبد الحميد يونس؛ أوفياء للرسالة، محققين للهدف الذى سعى إلى تحقيقه، ومعه كل الذين يحبون هذا الشعب، وثقافته، وفنونه الأصيلة .

رئيس التحرير

هذا العدد

يصدر هذا العدد، وقد مضى على صدور أول عدد من هذه المجلة ثلاثون عامًا (يناير ١٩٦٥) . ثلاثون عامًا من الجهد والمجاهدة، فى العمل على تحقيق تواجد فكرى أصيل على ساحة الثقافة المصرية والعربية المعاصرة . وتمضى بى الذكريات مع صدور أول عدد حينما كنا مجموعة صغيرة من الباحثين الذى يطمح كل منهم إلى إثبات وجوده كجيل يعى مسؤولية الوطنية تجاه ثقافته المصرية والقومية، ويدرك واجبه نحو الكشف عن قيم وخصائص ثقافته التى تمتد عبرحقب الزمان إلى آلاف السنين، كما تتواصل مع غيرها من ثقافات العالم على اتساع رقعة المكان شمالاً وجنوبًا وشرقًا وغربًا، وتتداخل فى مكوناته الحضارية عناصر ثقافية ، وإنسانية، من ثقافات متنوعة عبر لقاء الإنسان مع غيره من الناس فى وحدة من المعرفة ؛ تؤكد إنسانية الإنسان.

وكان يتم اللقاء فى إحدى قاعات الفيلا القائمة ، للآن ، فى ٤ شارع شجرة الدر .. يقود هذه المجموعة الصغيرة أستاذ رائد لا فى حركة الأدب الشعبى العربى فحسب، ولكن رائد من رواد الحركة الثقافية العربية الذى وعى ببصيرته دور الأدب الشعبى العربى فى تحقيق تلاحم وجدان وفكر الأمة فى إطار من القومية المدركة لقيم وجودها البطولى على ساحة المعرفة الإنسانية وبما تحمله ملاحمها وسيرها من وقائع الزمان وواقع المكان.

قاد الدكتور عبد الحميد يونس هذه المجموعة من المحبين لتراث هذا الوطن ومأثوراته .. منهم من كان على طريق المعرفة يسير ومنهم من عبدوا هذا الطريق . منذ صدور عددها الأول .. وما تلى هذا العدد من أعداد، فى كل عدد قلم جديد وجهد رشيد. وتواصل المجلة صدورها فى ثوب قشيب متميز ببهائه وخصوصيته الجمالية، فصله لها وحدد زخارفه الأستاذ الفنان الرائد عبد السلام الشريف - أمد الله عمره ومتعه بالصحة والعافية - فمن العدد الأول إلى هذا العدد وما يليه، إن شاء الله، يحوط هذه المجلة برؤيته وخبرته الفنية، ويفسح المجال لتلاميذه الفنانين؛ يبدعون ويرسمون، ويقوم بالإشراف الفنى على هذه المجلة بكل عطاء الفنان، يواصل جهده من أجل أن تصدر المجلة فى إطارها الفنى المتميز. ويواصل معه

الفنان الأستاذ محمد قطب مسيرة الإبداع وإخراج هذه المجلة فى أجمل شكل يتوافق مع مضمونها الحضارى فى الإعلام عن أهم خصائص الإبداع الشعبى المصرى بخاصة، والإبداع الشعبى العربى والإنسانى بعامة .

وتحقق المجلة شكلاً وموضوعًا ريادةً خاصة فى مجال إصدار المجلات المعنية بالتراث الشعبى ومأثورات هذه الأمة . وتفتح المجلة أبوابها وتتسع صفحاتها لكل الاتجاهات الثقافية التى تهتم بالفنون الشعبية، وتزخر موضوعاتها بكل أنماط الإبداع الشعبى فى مصر وفى كل مكان .

وتشب أقلام، وتتأكد أسماء، وتتأثر دراسات، وتتلاقى أفكار، وتتحدد رؤى وآراء، وتتواصل جهود، وتبزغ على صفحات المجلة على مدى الثلاثين عامًا أروع القيم من العمل الجماعى الخلاق، بهدف الكشف عن أجمل ما أبدعه الإنسان خلال حياته اليومية الجارية من فنون، تتوسل بوسائل التعبير الفنى المختلفة؛ فنون قولية أو تشكيلية أو موسيقية أو حركية .. فى تكامل ثقافى مع عادات وتقاليد ومعتقدات المجتمع، وفى حيوية ثقافية دافقة، ووعى عميق بالتواصل الثقافى الحى الذى تتميز به ثقافتنا عبر حقب التاريخ التى عايشها مجتمعنا .

وحينما أتذكر العمل الثقافى الخلاق الذى قدمته المجلة على مدى هذه السنوات، أتذكر كل من شارك فى هذا العمل بكل الوفاء والحب .

وحينما تشارك لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة فى الاحتفاء بهذه المجلة، ويشكل الأستاذ فاروق خورشيد، مقرر هذه اللجنة، لجنة فرعية تضع الخطوط والأفكار للاحتفاء بالمجلة فى عيدها الثلاثين، فإنما تزداد سعادة كل من عمل ويعمل فى هذه المجلة بأن الاحتفاء يتسع مداه؛ فيؤجل حفلها الكبير بعيدها الثلاثين من هذا العدد إلى عدد قادم، إن شاء الله، يخصص لهذه المناسبة.

والمجلة إذ تنشر، فى هذا العدد، مقال الأستاذ فاروق خورشيد «مرحبًا بالثلاثين ... وقد بلغتها» باعتبارها تحية ترحيب بالمجلة فى عيدها الثلاثين، إنما تنشره بوصفه استهلالاً للاحتفال الذى تعد له بالاشتراك مع لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة، وأيضًا، تعبيرًا شخصيًا من الأستاذ فاروق خورشيد عن سعادته باستمرارية هذه المجلة، وما قدمته لحركة الفنون الشعبية من تأصيل للمفاهيم، والمصطلحات العلمية، وما أثارته من قضايا الوعى بقيم تراثنا الثقافى والفنى....

كما يتضمن هذا العدد مقالاً مترجمًا للمستشرقة البولندية الأستاذة تريزا فابى، نشرته عام١٩٦٦ فى الدورية العلمية السنوية «الإثنوجرافيا البولندية». وقد تناولت فى هذا المقال تحليلاً وعرضًا للعدد الأول من المجلة الذى صدر فى يناير ١٩٦٥.

ويقدم الباحث مصطفى شعبان جاد عرضًا لما تضمنته المجلة خلال الثلاثين عامًا الماضية مع تحليل ببليوجرافى موجز للمواد التى نشرت بها.

وتستهل المجلة هذا العدد بدراسة للأستاذ الدكتور أحمد على مرسى عن الفولكلور وثقافة المستقبل: قضية المصطلح... ويشير أ.د. أحمد مرسى فى مقاله هذا حاجتنا إلى مشروع ثقافى قومى يستوعب ما نحتاجه لمواجهة الغزو الثقافى والاستلاب الحضارى الذى يتهددنا. كما «أن محاولتنا استشراف المستقبل وثقافته يقتضى منا موقفًا نقديًا واضحًا من التراث عامة». ويتساءل د . أحمد مرسى تساؤلاً مهمًا حول واقع الثقافات المحلية من الثقافة الكونية إزاء التغيرات والتحولات الكبيرة فى وسائل الاتصال العالمية وتكنولوجيا القرن الواحد والعشرين. ويطرح سؤالاً مهمًا، وأخيرًا، فى مجموعة تساؤلاته ومحاوراته النقدية : «هل يمكن أن نتوقع أن يكون هناك Multi - National Folklore ». ولقد أثارت تساؤلات

الدكتور أحمد مرسى، حينما قدم دراسته هذه فى الملتقى الأول للفنون الشعبية ، تساؤلات وحوارات أخرى عديدة تحتاج، حسب تصورى، إلى حلقة بحث خاصة عن مستقبل الفنون الشعبية فى عالمنا المتغير.

كما يتضمن العدد دراسة مستفيضة للأستاذ الدكتور محمد رجب النجار، وعنوانها «الطب النبوى بين الطب العلمى والطب الشعبى»؛ حيث يتكون التراث الطبى العربى، على ضخامته وامتداده فى الزمان والمكان؛ من ثلاثة أنواع هى: الطب الرسمى بمعناه العلمى، والطب الشعبى القائم على الخبرة المتوارثة، بشقيه المادى والغيبى، والطب النبوى القائم على المأثور النبوى، بشقيه الجسدى والروحى.

ومن خلال وجهة نظر علمية محايدة، يسبر الدكتور النجار غور الطب العلمى والطب الشعبى بهدف تحديد ماهية الطب النبوى، ومعرفة آفاقه، وتعيين موقعه العلمى؛ ليقرر، فى النهاية، أن الطب النبوى هو طب شعبى يتفق وتعاليم الشريعة الإسلامية، دون أن يتجاوز ذلك إلى الطب الشعبى العام بممارساته الشرعية وغير الشرعية، ودون إغفال، أيضًا، لأثر الإيمان الدينى أو الروحى فى الشفاء، والذى يعد فارقًا جوهريًا مهمًا فيما بين الطبين ـ النبوى والرسمى ـ فى التراث العربى عند الفقهاء.

يلى ذلك دراسة للدكتور مرسى السيد الصباغ عن « دور وهب بن منبه بين الفولكلور والتاريخ»، تناول فيها الكاتب حياة ابن منبه الذى عاش فى القرنين السابع والثامن الميلادى، وخصائص العصر الذى عاشه وثقافته ومؤلفاته متسائلاً: كيف «أن ابن منبه كان رائدًا فى التاريخ الاجتماعى... ورائدًا فى الفولكلور العربى...».

ويختار الدكتور وليد منير نصًا تراثيًا من كتاب «مصارع العشاق» لابن الحسين السراج القارئ، ويقدم قراءة تحليلية له، أولاً: عبر مستويات العجب والطرافة والحكمة. وثانيًا: يتساءل الدكتور وليد منير عن: كيف يتفلسف الخيال الشعبى ؟، وكيف يوحد الخيال الشعبى بين مستويات الوجود فى بنية مشتركة.

كما يتناول د. طلعت شاهين النار والماء فى الاحتفالات الأسبانية، راصدًا لظاهرة حريق دمية «لاس فاياس» فى مدينة «فالنسيا» .وفى هذا المقال يقدم الدكتور طلعت شاهين وصفًا للاحتفالات التى تقام فى منتصف ليلة التاسع عشر من شهر مارس من كل عام، التى يطلق عليها اسم «لاس فاياس »، وهى ليلة الاحتفال بسان خوسيه.

ومن الألعاب الشعبية فى الريف المصرى يقدم الباحث مجدى الجابرى لعبة «هل مازالت الجاموسه والده؟»، وهى من الألعاب التى يلعبها الأولاد والبنات. وقام الباحث بتحليل هذه اللعبة، والتعريف بدلالتها الفكرية ودورها فى التنشئة الإجتماعية للأطفال.

كما يقدم الباحث إبراهيم عبد الحافظ حكاية « ست الحسن والسبع جدعان» التى قام بجمعها من الراوية: أم السيد ياسين، إحدى السيدات بكفر أبو زاهر، مركز شبين، بمحافظة الدقهلية.. ويقدم الباحث هذا النص من الحكايات الشعبية المصرية دون أى تعليق من جانبه مكتفيًا بشرح بعض الفاظه، وذلك بدافع من حرصه على أن يقدم النص كما هو دون تعليق أو تعديل.

ومن الأمثال الشعبية البدوية يقدم الباحث محمد فتحى السنوسى ثلاثين مثلاً من الأمثال الشعبية الشائعة فى منطقة الساحل الشمالى الغربى لمصر . وقد حدد الباحث مضرب كل منها مع شرح لمعانى الفاظه المحلية .

وفى مجال دراسة الفنون التشكيلية الشعبية، والثقافة المادية، يقدم الأستاذ الدكتور هانى جابر دراسة عن العمارة التقليدية، الطابع والشخصية وأثرها فى تصميم عمارة قومية معاصرة، باعتبار أن العمارة

التقليدية بمثابة المحصلة الإنسانية للمعرفة والخبرة والتجريب الدائم، والتفاعل مع زيادة الاحتياجات المعيشية والأمنية على مر تاريخ المجتمعات . ويرى الدكتور هانى جابر أن البناء التقليدى بكل حوائطه المبنية بخامات البيئة، والمتفاعلة مع الفتحات، أمر يعكس تناغمًا وتجانسًا بين أدوات البناء، وأيضًا، بين الخطوط المشكلة للكتلة المعمارية فى مفردها، والكتلة البنائية فى توحدها مع غيرها .

ويتناول الدكتور هانى ذلك فى تحليل دقيق لواقع البناء المعمارى فى تلاقيه مع واقع البيئة والثقافة المادية فى المجتمع .

كما يقدم الأستاذ إبراهيم حسين دراسة عن مجموعة من أزياء الوادى الجديد ـ وهذه الدراسة هى إحدى الدراسات التى قدمت فى الملتقى القومى الأول للفنون الشعبية الذى سوف تتابع المجلة نشر بعض دراساته فى أعداد قادمة ـ وقد تناول الأستاذ إبراهيم حسين، بالوصف والتحليل، الطابع المميز لهذه الأزياء وخصائص وحداتها الزخرفية، ووظيفتها النفعية والجمالية .

وفى جولة الفنون الشعبية، يقدم الأستاذ سميح شعلان عرضًا وتحليلاً للدراسة التى قدمها الباحث مصطفى شعبان جاد عن « الشخصية المساعدة للبطل فى السيرة الشعبية » للحصول على درجة الماجستير فى المعهد العالى للنقد الفنى .

كما يقدم الأستاذ إبراهيم حلمى عرضًا وافيًا لوقائع ودراسات الملتقى القومى الأول للفنون الشعبية، الذى نظمه المجلس الأعلى للثقافة فى الفترة من ١٧ ـ ٢٢ من ديسمبر ١٩٩٤، مع ماواكب هذا الملتقى من احتفاليات شعبية، ولقاءات فنية .

كما عرف بمجموعة الدراسات التى قدمت فى المؤتمر العلمى الذى كان محور هذا الملتقى القومى .

أما مكتبة المجلة، فقد تضمنت دراسة للأستاذ إبراهيم كامل أحمد عن كتاب « فتوح البهنسا الغراء» ، والتعريف بمؤلفه محمد بن محمد بن المعز .

كما تواصل المجلة نشر جزء آخر من ببليوجرافيا التراث الشعبى التى أعدها الأستاذ الدكتور إبراهيم شعلان .. لتكشف عن كم كبير من المراجع والوثائق، التى تعين الباحثين فى التراث الشعبى العربى على التعرف على مصادر متعددة ومتنوعة تتضمن موادًا فولكلورية وتاريخية لها دورها المهم فى الدراسات العلمية ، التى تكشف عن حيوية التراث الشعبى العربى .

والمجلة إذ ترحب بنشر كل جهد علمى وفنى، يكشف عن مكونات ومقومات تراثنا الشعبى، يسرها أن تكرر دعوتها للمتخصصين والفنانين والمهتمين بالتراث الشعبى للمشاركة فى تحرير هذه المجلة؛ فالفنون الشعبية كما هى ثمار نتاج جماعى، فهى فى حاجة دائمًا إلى جهود جماعية للكشف عن خصائص الإبداع الشعبى، الذى هو فى واقعه الثقافى فن حياة .

صفوت كمال

الفولكلور وثقافة المستقبل: قضية المصطلح

د. أحمد على مرسى

«ليس ممكنًا أن نحيا دون أن نفكر، وإذا كان علينا أن نحيا فى عالم جديد، فإن الأمر يقتضى أن نفكر بصورة جديدة»
ريمون كارينتيه(*)

إن الحديث عن المأثورات الشعبية - الفولكلور - وثقافة المستقبل، موضوع متشابك شديد التعقيد؛ ذلك أننا لكى نفعل ذلك، مطالبون بأن نتعرض لحاضر هذه المأثورات فى إطار الثقافة التى تنتمى إليها، سواء كانت هذه الثقافة هى ثقافتنا الوطنية أو ثقافات أخرى بدأت الاهتمام بجمع مأثوراتها وتصنيفها ودراستها منذ ما يقرب من قرنين من الزمان. ولا شك أن هذه الورقة لا يمكن أن تفى بهذا أو بجزءٍ منه، لكننا نطمح من خلالها أن نثير نقاشًا - هادئًا أو حادًا - حول هذا الموضوع. وهذه الورقة مهداة إلى جيل المستقبل فى المعهد العالى للفنون الشعبية.. الابن الذى لم أستطع أن أكون له الأب الذى تمنّيته.

إن ظهور مصطلحات فولكسكنده Volkskunde وفولكلور Folklore خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر كان يشير - فى الحقيقة - إلى نشوء حقل جديد من حقول المعرفة، كما كان يعنى فى الوقت ذاته:

أولاً: القبول بفصل مجموعة من الأنشطة العقلية والفنيه والسلوكية عن غيرها من الأنشطة الإنسانية الأخرى. وكان هذا يعنى - دون إفاضة - النظر إليها باعتبارها وعاءً للنشاط الفكرى والتخيلى الشعبى، والسلوك المعتبر لدى أصحابها.

ثانيًا: إبراز هذه الأنشطة باعتبارها إطارًا ومرجعًا يتم الرجوع إليه عند الحاجة.

(*) ريمون كارينتيه: معرفة الغير، ترجمة: سليم نصر، منشورات عربية، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٠

ثالثًا: النظر إلى المعانى المتعددة المرتبطة بهذه المصطلحات (فولكسكنده - فولكلور) على أنها سجل لأفعالنا، وأنها تتضمن عدداً من ردود أفعالنا - أفعال الناس - على المستوى الفكرى والشعورى والسلوكى إزاء التطورات والتغيرات التى تحدث فى حياتنا على مختلف المستويات.

رابعًا: أن المأثورات الشعبية (الفولكسكنده - الفولكلور) مرتبطة ارتباطاً قوياً بنوع العلاقة التى تربط الإنسان بالبيئة التى يعيش فيها. ونحن، فى الحقيقة، نستخدم مصطلح البيئة، هنا، بالمعنى المتسع للكلمة؛ ذلك أن علاقة الإنسان بمن حوله، وبما حوله، ذات أثر بالغ فى تشكيل وجوده، ومن ثم ثقافته، مما ينعكس على أفكاره، وأساليب تعبيره، وأنماط سلوكه، وعاداته وتقاليده.

ولم يأت كل هذا - فى واقع الأمر - من فراغ، وإنما كان تعبيراً - فى جانب منه - عن تغيّر فى نظرة الإنسان إلى نفسه وإلى غيره آنذاك، كما كان تعبيراً عن إيمان بأن المأثورات الشعبية - فى جوهرها - انعكاس لطريقة شاملة فى الحياة؛ بمعنى أنها تعبر بصدق عن هويّة أصحابها، وذاتيتهم الثقافية، ورؤيتهم للحياة والكون، سواء على الصعيد المادى أوالمعنوى.

ولا شك أن هذه النظرة إلى المأثورات الشعبية قد حددت، ومازالت تحدد، مادتها، ومصطلحاتها، وخصائصها ووظائفها.. إلخ، كما صاغت رؤىً، ونظريات، ومفاهيم متعددة، خضعت أحياناً للإيديولوجيا أكثر مما خضعت للمنهج العلمى، والاستقصاء القائم على معرفة المادة معرفة حقيقية من واقع الميدان.

ويكاد يكون من المستحيل - فى هذه الورقة - أن نناقش كل هذا أو بعضاً منه؛ ولذلك فسوف نركز على اقتراح مناقشة بعض النقاط التى نرى أنها تصلح أساساً لدراسات مستقصية أكثرعمقاً.

ذكرنا أن المأثورات الشعبية نُظِر إليها على أنها طريقة شاملة فى الحياة، وهى، بهذا المعنى، تكاد تشكل الجانب الأكبر فى ثقافة أى مجتمع (يتضمن مصطلح «مجتمع» بالضرورة وجود «مكان») خلال فترة زمنية معينة. ونحن عندما نتحدث هنا عن «المستقبل»، إنما نتحدث عن فترة زمنية معينة - قريبة أو بعيدة - قادمة؛ وعلى ذلك، فرّبما كان من الضرورى أن نشير إلى مجموعة من الحقائق الخاصة بعالم المستقبل كما نتوقعه، وكما تتخلق صورته الآن، حتى نستطيع أن نتصور ثقافته، ومن ثمّ مأثوراته الشعبية: مادتها ومصطلحاتها ووظائفها.. إلخ.

وفهمنا للمستقبل يقوم على أساس أنه ليس مجرد زمنٍ آتٍ، نراه، أو لا نراه، وإنما على أنه مجال للحركة والخلق والإبداع، وأنه كائن حىٌّ فعّال فى تغيير وعينا ونظرتنا إلى أنفسنا وإلى غيرنا، وإلى الطبيعة والحياة والكون.. وإلى الزمن نفسه. إننا نتصور عالم المستقبل على أنه:

أولاً: عالم يتجه، اقتصادياً، إلى زيادة سيادة الصناعة، وتعميق استخدامات التكنولوجيا المتقدمة، والتى تزداد تقدماً كل يوم، بل لعلنا لانغالى إذا قلنا كل ساعة. والحقيقة أن الصناعة، وما يرتبط بها من تكنولوجيا هى، فى جوهرها، طريقة حياة وأسلوب معيشة، لا مجرد آلات ومعدات وأزرار ومعادلات رياضية، وهى، بالضرورة، تختلف - بهذا المعنى - عن طرق الحياة التى تمثلها الزراعة أو الصيد أو الرعى، اجتماعياً وسياسياً وثقافياً؛ ومن ثم لابد أن يكون لها نظمها وأبنيتها وأنساقها، الاجتماعية والثقافية والسياسية الخاصة بها؛ ذلك أن التصنيع وما يرتبط به من أشكال حياة وسلوك يتطلب، فيما يتطلب، الهجرة إلى المدن، كما يؤدى، أيضاً، إلى تحول كثير من القرى إلى مدن، مما ينتج عنه تغير ضرورى فى نظرة الإنسان إلى الحياة، وإلى نفسه، وإلى علاقاته بغيره.

ثانياً: عالم يتجه سياسيًا إلى تحقيق الديموقراطية التى تتناسب مع بيئة الصناعة والمجتمعات الصناعية التى تشهد تركز السكان فى المدن، والعمال فى المصانع، وترتبط بتلك الثورة الهائلة فى الاتصالات.

ثالثاً: عالم يواجه اجتماعيًا - وسيواجه - تغيرات قد تكون سريعة ومفاجئة أحياناً نتيجة للتقدم العلمى الهائل، مما يؤثر بالضرورة على بنية الأسرة، وطبيعة العلاقات الاجتماعية بين أفراد المجتمع.

رابعًا: عالم نتوقع أن تزداد فيه - ثقافيًا - حدة الصراع بين الولاء للقيم القديمة الموروثة، والحاجة إلى تبنى القيم الجديدة التى تتناسب مع التغيرات الحادثة، والتى ستحدث، ويظهر فيه التناقض، واضحاً، بين القيم التقليدية السائدة ووقع الحياة التى لابد أن تتغير نتيجة عوامل كثيرة: اقتصادية واجتماعية، مما ينشأ عنه، بالضرورة، صعوبة التكيف مع التغير المتزايد السرعة اقتصادياً، والتشعّب الهائل فى التخصصات العلمية نتيجة الاتجاه إلى التخصص الدقيق، والتراكم غير المسبوق للمعرفة التى تتضاعف بسرعة كبيرة، وبشكل لا مثيل له.

عالم جديد، يبحث، اجتماعيًا، عن علاقات جديدة، وثقافياً، عن حلول غير تقليدية لمشكلة الهويّة.

إن تصور المستقبل وعالمه على النحو السابق، أيًا كانت درجة الصواب أو الخطأ، والشمول أو النقص فى مكوناته، من الضرورى أن يدفعنا - شئنا أم أبينا - إلى التفكير فى هويتنا الاجتماعية الثقافية فى المقام الأول؛ ذلك أنه لابد أن يؤثر فينا آجلاً أم عاجلاً ، خاصة فيما يرتبط بما نتحدث عنه من صناعة، وثورة اتصالات، وتكنولوجيا، وما يترتب على كل ذلك من آثار لا يمكن تجاهلها. إن الصناعة والتكنولوجيا وما ينتجانه ليس مجرد آلات أو معدات ، تباع وتشترى، وإنما هما بنية متكاملة، وأسلوب حياة كما سبق أن أشرنا. وربما لن تدخل الصناعة والتكنولوجيا، بهذا المفهوم، حياتنا إلا بعد فترة من الزمن - قد تطول أو تقصر - إلا أننا لابد أن ننتبه، فى الوقت ذاته، إلى أننا - عن وعى أو عن غير وعى - نقتبس كثيراً من مظاهر الحياة والسلوك المرتبطة بها؛ أى مظاهر حياة وسلوك أصحابها ومجتمعاتها دون أن ندرك بشكل علمى قائم على الاستقصاء والتحليل ما يعنيه ذلك بالنسبة لنا، سواء على صعيد الحاضر أو على صعيد المستقبل القريب، ومن ثم يأخذ إدراكنا لهذه العلاقة ، وما ينتج عنها من آثار، شكلاً انفعاليًا، يعكس نفسه على تعبيراتنا التى تأخذ الشكل الإنشائى الخطابى، مولولة محذرة، منبهة إلى ضرورة المحافظة على الهوية التى هى مستودع أصالتنا، وذخيرة وجودنا.. إلخ، وإلى حاجتنا إلى مشروع ثقافى قومى يستوعب كذا، وكذا.. لمواجهة الغزو الثقافى، والاستلاب الحضارى، الذى يتهددنا، ويؤدى إلى تآكل هويّتنا، دون أن يكافئ ذلك، فى الحقيقة، عمل جاد يحقق هذا، أو بعضاً منه!!

إننا نتوقع بناءً على ما تقدم - إذا ما كان صحيحًا - أن مجتمعاتنا فى سبيلها إلى أن تتغير تغيرات واسعة وعميقة، متأثرة فى ذلك، شاءت أم أبت، بهذا العالم الجديد الذى يتخلق اليوم، والذى نعتقد أنه سيفرض صيغة - أو صيغاً - ثقافية واجتماعية أخرى لحياة لابد أن تكون مختلفة - قليلاً أو كثيراً - عما قبلها، فالتغير سمة كل شىء فى الكون، ولكن التغير لا يعنى انفصالاً بين الماضى والحاضر، أو بين الحاضر والمستقبل.

وعلى ذلك، فإننا ننظر إلى المستقبل باعتباره محصلة لتتابع الأحداث عبر الماضى والحاضر، وتراكم عمليات التغير التى تحدث فى المجتمع أو التى تأتيه من خارجه وتؤثر فيه وتتكامل أو تتناقض مع عناصره ومكوناته. وبناءً على هذا فإننا لن نتوقف لمناقشة تلك القضايا الشائكة من قبيل الغزو الثقافى والاستلاب الحضارى مما يشيع فى كثير من أدبيات الخطاب السياسى والثقافى المعاصر.

لقد طرحنا، فيما سبق، تصوراً لبعض المعالم الأساسية لعالم المستقبل وثقافته التى يمكن وصفها بأنها ثقافة كونية، وهنا لعلنا نتساءل: هل تتناقض هذه الثقافة الكونية التى تأخذ طريقها نحو التشكل، وقد تستغرق زمناً، مع الثقافة المحلية أو الوطنية، أم تتكامل معها؟! وما أثر ذلك فى كلتا الحالتين - التناقض: التكامل - على المأثورات الشعبية؟!

وللإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها مما هو مُضْمَر فيها، يقتضى الأمر أن نفكر فى ابتكار مفاهيم مناسبة أو تعديل مفاهيم قائمة؛ كى تتسق مع المشاكل والظروف المستجدة، واضعين فى اعتبارنا العلاقة بين الزمن الذى نستشرفه، والتاريخ الذى نرجو أن نشارك فى صنعه، وبين المصلحة الآنية والمستقبلية؛ ذلك أن منطق التاريخ يفيدنا فى توسيع دائرة رؤيتنا أفقيًا، ويعمقها رأسيًا، مما يجعلنا قادرين على التمييز بين المستمر من الماضى، والناشئ فى الحاضر.. بين الثابت من القديم، والمتغير والعارض من الجديد، ومن ثم يمكن لنا أن نتنبأ، على نحو قريب من الصحة، بما سوف يكون عليه المستقبل فى هذا الشأن وغيره.

ويؤدى هذا، بنا، إلى محاولة الاقتراب من قضية التراث عامة، والمأثور الحىّ منه، ذلك المأثور الذى يشكل جزءاً مهماً وأساسيًا فى ثقافة أى مجتمع، وهو ما اصطلح على تسميته بالفولكلور أو المأثورات الشعبية، التى هى موضع عنايتنا، هنا، خاصة. إن التراث، كما نراه، ليس مجموعة من العناصر المتباعدة أو الجزئيات المتفرقة التى تتكون وتعمل فى فراغ، وإنما هو نتاج عمليات متراكمة ومترابطة عبر فترة طويلة من الزمن.

وكما يصنع الناس تراثهم، فإن التراث يصنع الناس أيضاً، ويصوغ، إلى حدٍّ كبير، كثيراً من جوانب حياتهم، إيجاباً وسلباً، مدّاً وجزراً. والتراث، بالنسبة لنا، موجود قبلنا، يعيش معنا، ويستمر بعدنا.. قد نتعامل معه وكأنه خارجنا، منفصل عن حياتنا، والأمر فى حقيقته، على غير ذلك؛ إذ إنه فى داخلنا، كما أننا فى داخله. ولايعنى هذا، بالضرورة، أننا أسرى له، بل إننا ينبغى أن نكون أحراراً فى تعاملنا معه وفى نظرتنا إليه، وبقدر ما نستشعر هذه الحرية إزاءه، ونعمل بها، بقدر مايزداد تفاعلنا مع الجزء الإنسانى فيه، وانفعالنا به. ونعنى بالجزء الإنسانى من التراث، ذلك الجزء الذى يعيش ويتجاوز زمانه وبيئته، فيبقى، ويستمر حيّاً، بما يملكه من قدرة على الوجود والاستمرار، وبما يرفده ويثريه أثناء رحلته مع الإنسان، وهو ما يشكل، من وجهة نظرنا، جوهر المأثورات الشعبية.

إن محاولتنا استشراف المستقبل وثقافته يقتضي، هنا، موقفًا نقدياً واضحًا من التراث عامة، لايخشى الجديد، ولايخاف مما قد يأتي به، أو ينظر إليه في حذر وريبة، مما يجعلنا نستهلك أنفسنا في الدفاع عن التراث، أو إعداد أطر قديمة لاستيعاب الجديد والسيطرة عليه، في حين أننا يجب أن ننظر إلى هذا الجديد باعتباره أمراً طبيعيًا من ناحية، وضرورياً من ناحية ثانية، ومعبّراً، من ناحية ثالثة، عن التطور الذي لايمكن إيقافه أو تعطيله أو منعه. وإلى جانب ذلك، فإن نظرتنا إلى الإنسان، ينبغي أن تتغير، وأن تواكب نظرة ثقافات أخرى - له - تفرض نفسها، ولايمكن التنكر لها أو إضاعة الوقت في التهوين من شأنها.. نظرة تحترم آدمية الإنسان وتؤكد على الثقة به وبأهميته، ودوره الكبير في صياغة الحياة، واكتشاف الكون، ولاتجعله أداة في يد سلطة مجتمعية أو غير مجتمعية أيًا كانت هذه السلطة، وأيًا كان مصدرها، أو قوتها.

إن القاعدة التي تفرض نفسها، هنا، في إطار محاولتنا تأسيس رؤية للمأثورات الشعبية، وفي إطار فهمنا للتراث، وتصورنا لعالم المستقبل وثقافته، هي الملاحظة العلمية التي أثبتتها الدراسات الخاصة بهذه المأثورات، خلال مايقرب من قرن ونصف، من أن عناصرها متكاملة ومتصلة، كما أنها متداخلة، ومتفاعلة مع بعضها البعض، وأن هذا التكامل والتداخل لايقتصر على جوانبها الشكلية فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى المضامين المعرفية أيضًا. كما أنها، في الوقت ذاته، تعبير إنساني عن الاتصال والتواصل البشري، تناغمًا وتصارعًا، ثباتاً وتغيّراً. ومن هنا ينبغي أن نتنبه إلى مايمكن أن يظل مستمراً منها، وما يمكن أن يتبدل أو يتغيّر أو يندثر، ويصبح التحديد، هنا، ضرورة علمية وواقعية من أجل توضيح المفهوم، وبلورة المصطلح، وصياغة التعريف الأكثر دلالة على المادة، والأكثر تعبيراً عن أشكالها ومضامينها.

لعلنا نتساءل هنا: هل ستظل المجالات والأنواع الفولكلورية التي انتهى إليها الباحثون المختصون، أيًا كانت درجة اختلافهم حول تضييق أو توسيع دائرتها، هي.. هي؟! أم أنها ستختلف؟!

إن المادة الشعبية محور الاهتمام عند كل الذين استخدموا مصطلح الفولكلور، لكن ما هذه المادة مستقبلاً؟! وما حدودها؟! وما دورها؟! وما وظيفتها؟!

قد يظن الكثيرون أن الإجابة سهلة، وقد يلقون بها قبل أن يفكروا فيها، وقد يستهزئ البعض بهذه التساؤلات، ويتصور أن يجيب إجابة ساخرة: هاهي المادة الشعبية، ماذا يمكن أن تكون أكثر من حكايات يحكيها الناس، وأمثال يستشهدون بها، وأغانٍ يطربون لها ويرددونها، ونوادر وفوازير يسرّون بها عن أنفسهم، وحرف، ورقصات، ومعتقدات وعادات وتقاليد يمارسونها!!! أمّا عن حدودها ووظيفتها ودورها وما إلى ذلك فإن أي كتاب محترم في الفولكلور يمكنه أن يجيب عن كل هذه الأسئلة دون عناء.

لكن الهروب إلى مثل هذا التبسيط الساخر، الذي يتضمن الإشارة إلى أن السائل يعرف كل هذا، فلماذا السؤال إذن، إنما يتساوى، في حقيقته، مع الهروب من التحديد الدقيق. والذي لاشك فيه أن لا أحد يستطيع أن ينكر شيئاً من هذا، في حدود ما كان، وما هو كائن. حينئذ تظل الأسئلة قائمة - لمّا تجد لها إجابة حقيقية - مضافًا إليها: أي مادة؟! وفي أي وقت وسياق؟! وممّن؟!! ولمَنْ؟!!

ولعلنا نخطو خطوة إلى الأمام، مثيرين أسئلةً أخرى، ربما تضمنت إشارة أو إشارات إلى إجابات محتملة لن تحلّ المشكلة، وإنما قد تستثير نقاشاً نحتاجه اليوم، وغداً، وبعد غد.

هل ستخلق الثقافة الكونية المتوقعة، والتي تعتمد على وحدة المعلومات وسهولة تداولها، ووحدة وسائل الاتصال وتأثيرها الهائل، مواداً فولكلورية جديدة؟! أم أنها ستعدل من طبيعة المواد القديمة؟! وهل سيظل لهذه المواد، سواء القديمة أو الجديدة، الوظائف نفسها، أم أنها ستختلف، إضافة أو تعديلاً أو حذفاً؟!

إن مثل هذه التساؤلات سوف تقودنا إلى ضرورة التأكيد على أهمية التركيز على محاولة تبين العلاقة بين البنية الاجتماعية الثقافية للمجتمع الكوني القادم، وما يمكن أن يكون له من فولكلور؛ بحيث نستطيع أن نتنبأ بما ستكون عليه مظاهر هذا الفولكلور، وكذلك الأمر بالنسبة إلى المجتمعات المحلية القادمة ومأثوراتها أيضاً.

وإذا كنا نتحدث عن بنية اجتماعية، نتوقع أنها ستختلف عن البنى الحالية، فإن أول المصطلحات التي علينا أن نتنبه إليها لنحدد المقصود بها، ولنعرف حدودها، مصطلح «الشعبية»، والنسبة إلى «الشعب»، فمَنْ هو الشعب في حالة هذه الثقافة الكونية؟!

إن المأثورات الشعبية نتاج أفراد عباقرة أساسًا، أبدعوا في ظروف تاريخية واجتماعية محددة، لكن هذا النتاج الذي أبدعوه، بما يحمله من طابع أصيل، لايخص هؤلاء الأفراد

المتميزين وحدهم، وإنما يخص الناس الذين ينتمون إليهم أيضًا، ومن ثم يتداولونه فيما بينهم، باعتباره - وهو سيصبح كذلك بالفعل بعد فترة من الزمن - ملكًا لكل منهم على الصعيدين: الفردى والجمعى. وعلى ذلك تستمد هذه المأثورات تميزها واختلافها عن غيرها مما يضمّه التراث الثقافى من تلك الصفة المهمة التى تفردها وهى: الشعبية والتى تعود، أساسًا، إلى «الناس» الذين يتبنّونها ويتداولونها ويعبرون بها ومن خلالها عن أنفسهم، وهم الذين أطلق عليهم الشعب أيضًا. وهذا المصطلح - لا الكلمة - بالمعنى الذى نقصده، هنا، حديث نسبيًا تحددت ملامحه بتأثير أفكار عصر النهضة والأفكار الرومانسية، وازدهار المشاعر القومية خلال القرن التاسع عشر. وهكذا نرى أن هذا المصطلح نتاج اجتماعى سياسى، نشأ فى ظل ظروف معينة، لها خصوصيتها التاريخية، ومن ثم لازمته طوال رحلته، منذ ذلك الحين، دلالات متعددة. ربما لم يخضع مصطلح من المصطلحات عبر التاريخ، لما خضع له هذا المصطلح من تأثيرات سياسية واجتماعية وثقافية ودينية، ومن ثم فهو أحيانًا، مرادف للأمة، وأخرى للدولة، وثالثة للقبيلة، ورابعة للطبقة، وخامسة للجماعة الدينية، وسادسة للجماعة العرقية.. إلخ، وفقًا للسياق الذى يستخدم فيه. ولعلنا نرى أن تعريفًا محدداً للمقصود بالشعبية أمر ضرورى فيما نحن بصدده؛ ذلك أن كل تعريف يكتسب مع الزمن دلالات ومعانى، قد تتناقض أحيانًا؛ ذلك أن التعريف، أيًا ما كان، يحمل بين طياته وجهة نظر مَنْ قام بصياغته إنْ تصريحًا أو تلميحًا، ومن ثم، فإنه لاينفصل عن موقف «المعرِّف»، ولاعن الظرف التاريخى الاجتماعى الذى صيغ فيه، ويصبح من الضرورى، حينئذ، إعادة النظر فى التعريف، من حين لآخر، للوصول إلى الصيغة الأكثر اتساقًا مع الواقع الذى يتعامل معه التعريف. وسيقودنا هذا، أيضًا، إلى طرح هذا السؤال للمناقشة - وهو ما يرتبط بالخصوصية فى مقابل الشعبية أو الخاص فى مقابل الشعبى -: هل سيظل التمايز الملحوظ، الآن، بين الخاص والشعبى على هذا النحو الذى نراه فى مجتمعاتنا والذى قد يقل فى ثقافات مجتمعات أخرى، وقد يكون حاداً فى مجتمعات ثالثة؟!.

وهنا، أيضًا، لابد أن يرد مصطلح «الجمعىّ» فى مقابل «الفردى»، ويظل التساؤل قائمًا: الجمعى قياساً إلى مَنْ ؟! وإلى ماذا؟! إلى الجماعة الصغيرة أم الكبيرة؟! وإلى الثقافة الكونية التى قد تحلّ محلّ الثقافة الوطنية أم المحلية فى مصطلحاتنا الحالية؟! أم إلى الثقافة الوطنية التى قد تصبح ثقافة فرعية فى إطار الثقافة الكونية؟! ويجب، أن نضع فى الاعتبار أن المجتمع الحديث قد اختصر كثيراً من الجهود والوظائف التى كان الإنسان يقوم بها تقليديا، وأوكلها إلى الآله، وهو ما نتوقع أنه سيزداد مستقبلاً. كما أن وسائل الاتصال من مقروء ومسموع ومرئى، قد تعددت وتقدمت تقدماً هائلاً، فاختصرت مسافات وأزمنة، وقرّبت بين البشر فى كل مكان تقريباً. ونحن نظن أن هذا وغيره إنما يشكل ثورة هائلة غير مسبوقة ستمتد لتشمل كل شئ، وتؤثر فى كل شئ.

إننا لانستطيع، بالطبع، أن نحصر كل ما نتخيله - مهما شطّ بنا الخيال - بالنسبة إلى المستقبل وثقافته؛ ذلك أن هذا غير ممكن، حتى إذا أردنا أن نفعله، وأقصى ما يمكننا هو أن نضرب أمثلة لمثل هذا الخيال المبنى على حقائق مرئية وملموسة.

ولعلنا نتساءل - بناءً على ما سبق - هل سيؤثر ذلك على إبداع - وخلق - المأثور الشعبى؟! وهل سيظل المبدع هو ذلك الإنسان العادى المجهول؟ أم أنه سيصبح مبدعًا معروفًا نتيجة تقدم وسائل الرصد والاتصال، واختصار المسافة والزمن؟! وهل سيظل الناس، الذين هم وفق أدبيات الفولكلور التقليدية السائدة إلى الآن، الشريك الذى لايمكن تجاهله أو إغفال دوره فى عملية إبداع المأثورات الشعبية وبقائها وتداولها، أم أنهم سيقومون بدور آخر، هو دور المستهلك للمأثورات، لأن هناك مَنْ أعفاهم، أو فى سبيله أن يعفيهم، من أعباء هذه المشاركة، وربما ظلّ لهم دور الحاملين السلبيّين لهذه المأثورات؟!

مرة أخرى نتساءل: هل سيؤثر هذا على تداول المأثورات الشعبية، وهى سمة مهمة لاعتبار المأثور شعبياً.. بمعنى: هل سيظل الناس يتداولون هذه المأثورات عبر فترة من الزمن قد تطول أو تقصر حتى تصبح شعبية، أم أن هناك مَنْ سيتداولها لهم أو نيابة عنهم، أو يقدمها لهم «متداولَةً» جاهزة صالحة للاستخدام الآدمى؟!!

سؤال أخير قبل أن ننهى هذه الورقة التى تثير مشاكل أكثر مما تقدم حلولاً: هل يمكن أن نتوقع أن يكون هناك Multi - National Folklore - قياسًا على ما هو موجود من الشركات التى تحمل الصفة نفسها؟!.

سؤال مجنون آخر!!!

مرحباً بالثلاثين.. وقد بلغتها

فاروق خورشيد

ثلاثون عامًا انقضت، والصرح يزداد شموخًا، والبناء يزداد متانةً، والكلمة تزداد إحساسًا بالمسؤولية والرصانة - في حياتنا هذا شئ جديد.
تعودنا - وإياكُمْ رأينا وشاهدنا وعانينا - أن البناء يبدأ شامخًا عملاقًا، محاطًا بالآمال والوعود، ومزهوًا بتضافر القوى، وتلاحم السواعد، وترابط الإرادات.. ثم يعبر الزمن فإذا بالرياح الهوج تمزق أجزاءً من البناء الشامخ العملاق.. وإذا بالرعود والبروق تطيح بالآمال، وتطامن من الوعود، وإذا بالزهو يتضاءل والقوى تتراجع، والتلاحم يتحول إلى تنافر، وترابط الإرادات يغدو تصارع إرادات.
نعم يمر الزمن ويعبر..
ولسنا نقول إن هذا لم يحدث كله فى حياة (الفنون الشعبية) كما حدث فى حياة غيرها، وغيرها من صروحنا الثقافية؛ الحماس الغامر المتدفق أول الأمر يتوقف عند لحظة فتور، ثم يتداعى ويضيع.. ويضيع معه الصرح الثقافى، وينساه الزمن، وينسى نفسه مع دوامة الزمن.

وإن كان هذا فى عالم الحياة الثقافية موجودًا وشائعًا: حجب مجلات عدة، وأنهى حياة سلاسل ثقافية ناجحة، وقضى على وجود براعم وصلت بالحب إلى حياة الورود، وانتهت بالكراهية والتنافر إلى دنيا العدم.. إلا أنه فى الحياة الشعبية أكثر ورودًا، ولو أنها - الحياة الشعبية - تحكمه؛ لأن الحياة الشعبية بقاء متجدد - وفى طريق بقائها تلقى الخبث، وتتجاوزه، تعيشه حقًا وتعانيه، وتعبر عنه وعن معاناتها منه.. ولكنها قادرة بحكم شعبيتها، أن تتجاوز شره وتعبره، وتمضى، وتنساه. تسجله على أنه ظاهرة مرت وعبرت وكانت مؤثرة وجودًا وسطوة حينًا من الزمن، ولكنها آخر الأمر، قادرة على أن تعبر به الحياة، وأن تعبر عبره الحياة، فإذا الكون شئ متدفق ثرى لا تؤثر كل هذه الظواهر المرضية والعابرة فيه.

لم تفهم الحياة الدكتور عبدالحميد يونس كما كان يجب أن تفهمه.. نظرت إليه من حيث هو ظاهرة إرادة عظيمة تقهر العائق الذى يقف بينه وبين الطموح.. وتهزم الحاجز الذى يمنعه من الرؤية.. فطمح كما لم يطمح طامح، ورأى كما لم ير مبصر.. وامتلأت دنياه بطموح كبير هو الدراسة الشعبية

لموروثه وموروث بلده، وعالمه.. درس وبحث، وأنتج وحلم، ومن ساعتها ومجلة الفنون الشعبية هى قمة طموحه، وهى رمز يحقق رؤيته، وهى حلمه الذى أحاله إلى واقع.

كان قدر عبدالحميد يونس أن يحلم دائمًا، وأن يحاول أن يحقق الحلم فى دنيا الواقع.. يصارع القدرة المحددة بالإرادة الصلبة، واجتاز دراسته الجامعية بنجاح، ثم قدم الماجستير، ثم معركة الدكتوراه، وكان رائداه العظيمان هما: طه حسين وأمين الخولى؛ طه حسين قاهر الظلام فى وجود الإنسان، وأمين الخولى قاهر الظلام فى عقل الإنسان.

راد طه حسين دنيا الآداب الشعبية كلها حين قدم القصر المسحور مع توفيق الحكيم، عملاً إبداعيًا، يعترف بأهمية التراث الشعبى، وعمقه فى وجودنا الفنى والفكرى معًا، ثم راد العمل الشعبى حين قدم وحده، أحلام شهرزاد مستعينًا بالنص الشعبى ليسقط عليه هموم عصره، والقضايا الرئيسية التى تشغل بال المفكرين فى ذلك العصر، ولعلها ما زالت تشغل بالهم حتى الآن - إلا أن هناك جهدًا خطيرًا لطه حسين لابد من الإشارة إليه؛ ذلك هو محاولاته القصصية مع السيرة النبوية، وسيرة بن إسحق على وجه الخصوص.. فقد قدم لنا فى (على هامش السيرة)، وفى (الوعد الحق) أول مجموعة قصص قصيرة مستوحاة من نصوص كتاب ابن إسحق، الذى يعتبر الكتاب الأول فى فن السيرة الذى انبثق منه فن السيرة الشعبية العربية.. ولكن طه حسين ذاته اعتبر نفسه مستلهمًا للتراث بالمعنى العام للكلمة، ولم يلتفت إلى أن عمله كان ريادة حقيقية لاستلهام التراث الشعبى بصورته الروائية والقصصية على السواء - إلا أن الدور البارز للدكتور طه حسين ظهر فى ميدان آخر، هو ميدان الدراسات الأدبية حين أشرف على رسالة تلميذته الدكتورة سهير القلماوى عن ألف ليلة وليلة.. تلك الدراسة الرائدة التى أدخلت الأدب الشعبى إلى دنيا الدراسات الأكاديمية الجادة، والتى أعطتها أول لمسة احترام يصحح من مكانتها فى دنيا الأدب العربى.

أما الأستاذ الثانى أمين الخولى، وهو صاحب الأثرين العلمى والشخصى فى حياة عبدالحميد يونس، فقد كان لمنهجه فى دراسة فن القول أثره البالغ فى تصحيح نظرة البلاغة المعاصرة لوظيفة الأدب، مما فتح بابه على مصراعيه للأدب المعبر عن (وقع الوجود على الوجدان) بوصفه شرطًا لم يكن موجودًا بصورة واضحة ومحددة عند البلاغيين العرب القدماء، وهذا الباب فتح عدة نوافذ كانت مغلقة أمام دراسة الأدب الشعبى، وأمام الاعتراف به. فلم يعد شرط شرف المعنى، وشرف اللفظ، هما الشرطان الأساسيان فى الاعتراف بالنص الأدبى، بل دخله شرط جديد هو شرط التعبير عن وقع الوجود على الوجدان، وخرج الأدب بهذا من خدمة (الأغراض) المباشرة والمعروفة، والتى حفظتها البلاغة العربية للشعر العربى.. إلى خدمة الإنسان، وارتباطه بالحياة حوله، والتعبير عنها، ومن هذا المنطلق خرج تلاميذ الخولى، ومن أوائلهم عبدالحميد يونس، بضرورة إلقاء الضوء على النماذج الأدبية التى أهملها البلاغيون؛ بل عادوها لأن كل شروطهم عن ماهية الأدب قد خلت منها.

وإلى جوار هذه النقلة لوجدان الدارس والناقد، كانت هناك نقلة أخرى فى (مناهج تجديد) عند أمين الخولى، تلك النقلة التى أدخلت عنصرًا رئيسيًا فى فهم الأدب ودراسته، وفتحت الباب أمام ظهور آداب الأقاليم بدلاً من (العصور الأدبية) فى دراسات تلاميذه، ومن جاءوا بعده. فأصبحت لبيئة الحجاز وآدابها دراسات، وكذلك بيئة الشام، وبيئة الرافدين، وبيئة المغرب، وتوج هذا كله بتكريس كرسى خاص فى قسم اللغة العربية بآداب القاهرة باسم الأدب المصرى. شغله أحمد أمين، وأمين الخولى، وكامل حسين، كان عبدالحميد يونس هو الذى قدم لنا كتاب أستاذه (فى الأدب المصرى).. باعتباره أول التفات منهجى لدراسة البيئات الأدبية، بعد أن قتل الدارسون العصور الأدبية بحثًا. ومن خلال هذا الكرسى الجديد، تقدمت دراسات أكاديمية تخوض دنيا الدراسات الشعبية فى الشعر والشعراء، مثل الدكتور الأهوانى، والدكتور ذهنى، والدكتور الجمال. وفى السيرة الشعبية كدراسة الدكتور يونس عن الظاهر بيبرس ودراسته عن الهلالية، وكدراسة دكتور ذهنى عن عنترة بن شداد، وكذلك دراسة الدكتورة نبيلة إبراهيم عن ذات الهمة..

وبهذا التطور الجاد نحو الاعتراف بالإبداع الشعبى، والاعتراف أيضًا بأهمية دراسته، لم يكن غريبًا أن يتحول من الأدب المصرى إلى الأدب الشعبى، وأن يتولاه الدكتور عبدالحميد يونس، وأن تقدم الدراسات الأكاديمية بعد هذا صريحة فى تخصصها فى الأدب الشعبى، مثل دراسات الدكتور أحمد مرسى عن الأغنية الشعبية، والمأثورات الشعبية الأدبية عامة، ومثل دراسة الدكتور إبراهيم شعلان عن الأمثال الشعبية، وغيرهما كثير.

ولكن كان لابد أن تخرج الدراسات من حدود الأكاديمية إلى رحابة الثقافة الأدبية العامة.. وكما فعل الأكاديميون الصادقون فى حمل رسالتهم الثقافية من قبل، فعل عبدالحميد يونس. فقد أنشأ أحمد أمين مجلة الثقافة عن

لجنة التأليف والترجمة والنشر، لتكون المعبر بين البحث الأكاديمى، والثقافة العامة - وبين الدارس الأكاديمى، والمثقف الأدبى بمعناه العام - وكما فعل طه حسين حين رأس تحرير مجلة الكاتب العربى فعبر بها حد البحث إلى رحابة المقال العام، ومزج بين الدراسة الأكاديمية، والرؤية الفكرية، والإبداع الأدبى، والمتابعة النقدية.. وفتح الآفاق أمام الثقافة والفكر العالميين. ثم جاء أستاذه المباشر أمين الخولى فأصدر مجلة الأدب، تعبر عن الأمناء، الجماعة التى انضم إليها عبدالحميد يونس، والتى خرج منها الغالبية الساحقة من المهتمين بالأدب الشعبى دراسة واستلهامًا وإبداعًا.. جاءت مجلة الأدب لتعكس إرادة التجديد فى المناهج، وفى الدراسة وفى البشر أنفسهم؛ ولهذا احتفل الأدب، واحتفل أمين الخولى، بالأسماء الجديدة الواعدة، وبالأقلام الشابة الجادة التى تقتحم كل ميدان من ميادين البحث والإبداع معًا. وقد شارك عبدالحميد يونس - منذ البدء - فى الإعداد لهذه المجلة، وفى إصدارها، وفى الكتابة فيها بشكل منتظم. ومن هنا أدرك عبد الحميد يونس أن الرسالة التى كرس لها حياته منذ الدراسة الجامعية، هى رسالة إحياء التراث الشعبى وتوكيد دراساته، والتى لابد لكى تحقق نتائجها الأكثر سرعة، والأكثر رسوخًا، أن تعتمد على مجلة متخصصة، تحقق فى هذا المجال ماحققته المجلات التى أصدرها الأكاديميون العظام الذين سبقوه، والذين تتلمذ عليهم.. وكان يريد من هذه المجلة التى حلم بها، وحقق حلمه بإصدارها منذ ثلاثين عامًا، أن تحقق رسالة الثقافة فى أن تكون المعبر بين البحث الأكاديمى والثقافة العامة، وبين الدارس الأكاديمى والمثقف الأدبى بمعناه العام، وهو ما حققته ثقافة أحمد أمين. ولابد أيضًا أن تحقق العبور من حد البحث إلى رحابة المقال العام، وأن تمزج بين الدراسة الأكاديمية والرؤية الفكرية والإبداع الأدبى والمتابعة النقدية، مع فتح الآفاق أمام الثقافة والفكر العالميين، ليكونا زادًا متاحًا للمثقف العربى، وهو ما حققته «الكاتب العربى» لطه حسين، وكذلك لابد لها أن تحقق إرادة التجديد فى المناهج، وفى الدراسة، والبشر أنفسهم، كما حققها أستاذه أمين الخولى فى (الأدب).

فالفنون الشعبية، فى فكر عبدالحميد يونس، كانت حلقة مهمة لابد منها، لاستكمال سلسلة الإصدارات التى تصدى لها الأكاديميون فى مصر، وغامروا معها بالجهد والمال، واضعين ثقلهم، وعطاء عمرهم وراءها.. ليحققوا بها أهدافًا محددة، تربط عملهم الفكرى والثقافى، بالرأى العام، وتقوم بدور دورى ومتصل يربط القارئ بهمومه الفكرية والثقافية، إثراءً لوجوده كإنسان يعيش حياة عصره المتقدمة فى كل مجالات الفكر والفن والأدب.. فقد كان هؤلاء الرجال جميعًا - ومنهم عبدالحميد يونس - يتصورون أن العمل العلمى والثقافى لابد أن يمد جذوره إلى ضمائر الناس، وأن يجذب أكبر عدد من أبناء مصر والعالم العربى، للمشاركة فى قضايا الفكر المطروحة، سواء تلك التى تتناول بالشجاعة والإخلاص عمق وجود الإنسان العربى الثقافى عبر التاريخ، أو تلك التى تبنى وتجسد واقع وجوده المتحضر الواعى الذى يعيشه، أو تلك التى تحاول أن ترسى دعائم مستقبل حضارى متفتح لأبناء الغد فى هذه الأمة الناطقة باللغة العربية، والمشاركة بها وبثقافتها فى بناء الصرح الحضارى للعالم الجديد فى كل مكان.

وقد حقق عبد الحميد يونس المعادلة منذ العدد الأول من الفنون الشعبية الذى صدر منذ ثلاثين عامًا.. وظل يؤكدها من عدد إلى عدد، ومن عام إلى عام.. ووسعت المجلة دائرة اهتمامها فى حقول الفن الشعبى كلها.. وتناولت الفن القولى إلى جوار الفنون المادية والممارسات والعادات والتقاليد، كما غاصت إلى عمق التراث الشعبى بجذوره الحضارية المتنوعة والثرية فى مصر وفى الأقاليم العربية كلها. وهكذا مدت اهتماماتها إلى البيئات الخاصة ذات الثروة التراثية الشعبية داخل القطر المصرى، وداخل الأقطار العربية الأخرى، ونشرت العديد من الأبحاث الميدانية التى تناولتها بالكشف والرصد والتحليل، وهى، فى الوقت نفسه، تتابع حركة الإبداع الشعبى، وحركة الدراسات الشعبية متابعة لصيقة، كما قدمت وتقدم الكثير من الدراسات الرائدة التى تحاول أن تفتح الطريق أمام المزيد من الكشف العلمى والفكرى فى دنيا الإبداع الشعبى.

منذ ثلاثين عامًا، حين صدر العدد الأول من الفنون الشعبية، كان عبدالحميد يونس - لاشك - يقف فوق إحدى القمم الكثيرة فى حياته، تلك القمم التى تتحقق حين يصبح الحلم حقيقة، وتصبح الأمنية شيئًا واقعًا ملموسًا ومعاشًا.. عرف عبدالحميد يونس هذه القمم حين أخذ مكانه فوق كرسى الأدب الشعبى، وحين حصل مع زميله الدكتور الأهوانى على جائزة الدولة التقديرية، وفى السنة نفسها فاز بجائزة التقدم العلمى فى فرع الفنون والدراسات الشعبية من الكويت، وحين أصدر الموسوعة الشعبية، وحين أصدر هذه المجلة، ثم حين خرَّج من أبنائه وتلاميذه من يتولون أمرها بعده: الدكتور أحمد مرسى والأستاذ صفوت كمال. وحين احتوت المجلة بين صفحاتها جهود أربعة أجيال

متلاحقة ومتزاملة، تعمل كلها بروح الفريق، بإيمان صادق بالعمل الجمعي..

والدكتور احمد مرسى ليس تلميذًا عاديًا للدكتور يونس، وهو كذلك ليس صديقًا عاديًا له.. لقد تفتحت حياة أحمد مرسى العلمية على الوجود الشامخ ليونس فيها.. ومكنته الظروف أن يكون ابنًا قبل أن يكون تلميذًا ثم صديقًا، ثم زميلاً ثم حاملاً للمشعل بعده فى رئاسة تحرير مجلة الفنون الشعبية وإدارة مركز الفنون الشعبية ثم إنشاء المعهد العالى للفنون الشعبية عام ١٩٨١. وأحمد مرسى فى تزامله الدائم مع الدكتور يونس أخذ عنه لا الدأب والإخلاص وقدرة الاستشراف الفكرى فحسب، وإنما أخذ منه وعنه أيضًا حب العمل العام.. وكان يونس من المنتمين إلى الشباب الوفدى الثورى الذى عرفته مصر قبل الثورة باسم الطليعة الوفدية، وكان صديقًا لأعلامه: عبدالرحمن الشرقاوى ومحمود العالم، وعبدالمنعم مراد وعبدالمنعم الصاوى وغيرهم.. ولكنه مع قيام الثورة أصبح من المتحمسين لها قلبًا وقالبًا، خاصة وقد كان أخوه الأثير هو محمود يونس أحد رجال الثورة البارزين، والمسؤول عن هيئة قناة السويس وتأمينها حين تأميمها، وتسييرها بعد التأميم.. وكان فكر أستاذه أمين الخولى المتفتح والثورى، يدفعه إلى المشاركة فى الحياة العامة، والنشاطات الاجتماعية والثقافية التقدمية فيها، وعرفته الاتحادات والجمعيات، وكتب فى الجرائد والمجلات، واتجه إلى النقد الأدبى، والنقد الاجتماعى، فكان من أهم نقاد وكتاب الستينيات، وإن لم يصرفه كل هذا عن البحث العلمى الشعبى الجاد، الذى أثمر عديدًا من الدراسات التى أثرت وتثرى إلى الآن المكتبة الشعبية العربية - إلا انه عندما تقوض العهد الناصرى، ازداد اندماجًا فى مجال البحث والدراسة، وازداد بعدًا عن الحياة العامة، وإنما ظلت تربيته الأولى تغلب عليه، فاكتفى بباب فى مجلة المصور أسماه (قال الراوى) جمع فيه بين الفن الشعبى وبين هموم العصر، ولكن الروح الليبرالية قد سادته، كما سادته روح التأمل الفلسفى الحزين..

أحمد مرسى دفعه أستاذه دفعًا لأن يشترك فى العمل مثله تمامًا، فارتبط منذ الصبا الباكر - وهوابن عصر الثورة - بالنشاط الشبابى. وسرعان ما أصبح بارزًا ومميزًا فيه ولو أن هذا لم يصرفه عن استكمال دراساته الأكاديمية التى رعاها أستاذه يونس.. وحين انصرف يونس إلى البحث الوثائقى والنظرى، انصرف هو إلى البحث الميدانى التوثيقى فقد كان هذا أقرب إلى طبيعته وتكوينه المنصرف إلى النشاط العام، والمندمج مع الحياة السياسية والثورية لبلده. وبهذا قدم لنا أحمد مرسى مجموعة من الدراسات الشعبية الفريدة والمتميزة، والتى ارتبطت، فى الوقت نفسه، بأشكال الأدب الشعبى المصرى الأصلى، بينما لعب دورًا مهمًا فى النشاط السياسى الشبابى أهلَّه لأن يكون احد الشباب المرموقين عند الرئيس السادات وفى عهده.. وأهلَّه لعدة مناصب عامة مهمة ومؤثرة، نجح فيها كلها وأدى دوره أحسن أداء، ليغدو أحد نجوم المجتمع السياسى، فى الوقت الذى نجح فيه - بحكم جهده العلمى - أن يكون احد النجوم البارزين فى حقل الدراسات الشعبية المصرية، وأحد النجوم البارزين فى حقل العمل الشعبى فى العالم العربى أيضًا، وتقلد أحمد مرسى أكثر من منصب، ودخل أكثر من اختبار، وخاض أكثر من تجربة.. وترك مكانه الجامعى المميز أكثر من مرة ليفى بداعى الواجب فى أكثر من ميدان.. ولكنه خرج من كل التجارب وفى قلبه الفنون الشعبية، مرفأ وحيدًا يصوغ له وفيه كل تجارب الحياة والعمل، وكل ممارسات الأمل والرغبة.. وكل معانى الفعل والقوة.. عاد كأستاذه حين عاد من تجربة الناصرية، ليبراليًا، ساخرًا، ساخطًا، ولكنه يؤمن بحقل الفن الشعبى بعامة، وبالوجود المصرى فى عمق الحضارة الإنسانية بخاصة.

وكان صفوت كمال، فى طوال هذا، رفيق الطريق، وصاحب الرحلة.. السابق - بحكم العمر - فى دنيا العمل الشعبى، وفى دنيا الحياة العامة، وإذا كان احمد مرسى قد انصرف بجهده العلمى إلى حقل الأدب الشعبى، فقد انصرف صفوت كمال إلى دنيا الفولكلور بمعناه العام، وميدانه الواسع، فقد درس فى بولندا، وتخصص، وعرف مناهج البحث عند المدارس الأوروبية وتشبع بها - وتقدم إلى دنيا الدراسات الشعبية مسلحًا بمناهج البحث الميدانى، ومتسلحًا بالدراسات الفولكلورية والأنثروبولوجية السابقة، وواضعًا يده على المفاهيم الفولكلورية والأنثروبولوجية التى سبقتنا من زمن، ونحاول اللحاق بها - خرج صفوت كمال من عباءة عبدالحميد يونس.. هذا حق.. ولكنه مد جذوره إلى ما هو أبعد من يونس، وما هو أبعد من الدراسات الأولى للفولكلور فى عالمنا العربى. وبكل هذا الثقل، وقف إلى جوار يونس فى مركز الدراسات الشعبية، وبكل هذا الثقل أيضًا أضاف، وجوّد، ومنهج، ووثق.. ثم تولى مركز الفنون الشعبية فى الكويت، فوثق البعد الشعبى العربى، توثيق خبير مقتدر.. وأدار المركز ليكون إشعاع رؤية علمية وحضارية فى الخليج العربى، بل فى الجزيرة العربية كلها، لمعنى الدراسات الفولكلورية الوليدة فى عصرها، وأتاح له مكانه هذا أن يثرى

منطقة الخليج كلها بمعنى وأهمية دراسة الفولكلور الإقليمى لكل بيئة جغرافية واجتماعية صالحة للدراسة، ومتشوقة إلى مَنْ يفهم ثراءها بالعطاء الفولكلورى العربى الموروث، عميق الدلالة، صادق التعبير، مستهدف إلى الزوال، إن لم يجمع الجمع العلمى الصحيح، وإن لم يوثق التوثيق المنهجى الصحيح، وإن لم يدرس الدراسة الفولكلورية المخلصة. وكانت هذه مهمة صفوت كمال فى هذا الحقل الكبير، الذى يريد كل الإخلاص، وكل الصدق، وكل الرعاية للمعنى والهدف.. ولم يكن صفوت كمال فى كل هذا مجرد رجل يعمل فى حكومة الكويت، وإنما كان دائمًا وأبدًا رجلاً يعمل لإنسان الكويت فى عمقه التراثى، وفى تكوينه المتخصص والعريق، بوصفه واحدًا من مكونات الوجود الشعبى العربى العام.. ومن هنا كانت جهوده المضنية فى جمع الأمثال الكويتية، ومن هنا كانت جهوده المضنية هذه مقدمة لدراساته عن الأمثال العربية المقارنة، ومن هنا كانت جهوده فى دراسة الجهد الشعبى العربى عامة بمستوياته المتعددة، مع مناحى الإبداع الشعبى فى العطاء المادى، وفى العطاء القولى على السواء.

وحفلت مجلة الفنون الشعبية بالدراسات الميدانية، والدراسات المقارنة، كما حفلت، وبشكل مكثف، بترجمة وتلخيص الدراسات الشعبية الغربية - أيًا كانت لغتها - إلى جوار التعريف بالموسوعات الشعبية، والمحاولات العربية للتعرف التصنيفى على الوثائق والمكتبات الشعبية المتاحة.

وحين اتجه أحمد مرسى إلى دراسة الأدب الشعبى، والقول الفولكلورى، اتجه صفوت كمال إلى دراسة كل المناحى العلمية التى تضم الفولكلور من الفولكلور المادى إلى الفولكلور الموروث والعقائدى إلى الفولكلور الممارس التقليدى، ووجه إلى هذا تلاميذه فى المعهد العالى للفنون الشعبية بكل الإخلاص والحرص، ورعى هذا، متابعة، وجهدًا وتعريفًا، ثم عطاءه فى مجلة الفنون الشعبية - يفهم معنى الغد، ورسالة أبناء الغد، ويتيح الفرصة الكاملة للأجيال الصاعدة فى حقل الدراسات الشعبية لتعبر عن نفسها لا فى المتابعة وحسب، بل فى المتابعة والتحليل والرصد.. ثم فى المتابعة والدراسة والفهم - فى محاولة الوجود فى دنيا الدراسات الشعبية، بوصفها عناصر مؤثرة وفاعلة وموجودة.

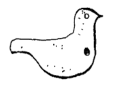
إن صفوت كمال فى مكانه الأكاديمى فى المعهد العالى للفنون الشعبية، وفى مكانه الفعّال نائبًا لرئيس تحرير مجلة الفنون الشعبية، يقوم بدور ريادى موجه للطاقات الشعبية المبدعة فى مجالى الدراسة الأكاديمية، والعطاء الفكرى الخالص.. ويكمل هنا الرسالة بين فكر يونس وأحمد مرسى، وعطاءه المخلص المتجدد والدائم.

ولكن الثلاثة يدينون جميعًا لمدرسة أمين الخولى الفكرية التى ترفع شعار الأمناء - فالكل أمين على الرسالة وعلى المعنى، وعلى الجيل الجديد، والكل يدين، فى الوقت نفسه، بشعار الأمناء (كريم على نفسى)، ومَنْ كان كريمًا على نفسه فهو يتعدى الصغائر، ويمر عليها.. ويعبر تفاهات المتسلقين ويمر عليها، ويحتوى ضغائن صغائر الحاقدين، ويمر عليها.

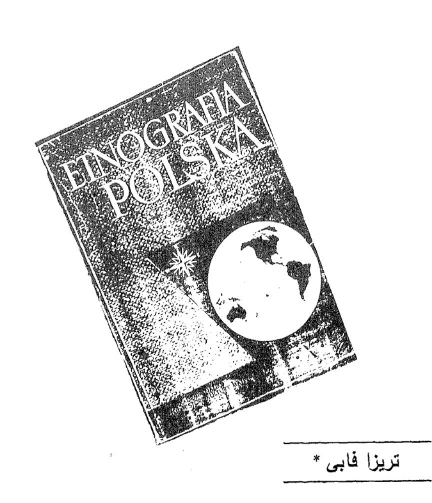
فلابد أن يمر؛ لتستمر السفينة، تبحر فى أعمق أعماق مصر والعالم العربى، تمر من ميناء إلى ميناء، وستظل تبحر، وستظل ترتاد ميناءً لتفقد ميناءً آخر، وهى فى كل ميناء، تعطى الدر والجوهر، وتعبىء السفينة بالدر والجوهر- ومعنى الحياة يستمر، ومعنى العطاء يستمر، ومعنى الفنون الشعبية يستمر.

شعب كريم، يؤصل بثقة، ويستهدف التعرف على جذوره لا ليعرف معنى يومه، وقيمة وجود واقعه.. بل ليبنى حلم غده، ورؤى غده، وإنه إنسان يبنى لا لوجوده، وإنما لوجود الإنسان، الإنسان فى كل عصر ووجود.

تحية لمن بلغت الثلاثين من عمرها، ولكل إصدارة حازت هذا الوجود المستقر الثابت - تحية لها فقد بلغت الثلاثين، وغيرها أبدًا ما بلغتها - فالجهد المتضافر، والفكر الواضح، والبحث المدقق، والعطاء المبذول بين شعبنا الأصيل وبين كل الشعوب، هو دعوة إلى الحب الإنسانى والسلام، هو معنى بقاء مجلة تبحث فى عمق وجود شعب لتضيفه إلى عمق وجود شعوب، داعية بمعنى الفنون الشعبية.



مجلة الفنون الشعبية المصرية



تريزا فابى *

«الفنون الشعبية» .. مجلة مصرية مختصة بالفن الشعبى تصدر فصلية. رئيس التحرير الدكتور عبد الحميد يونس، الإشراف الفنى الأستاذ عبد السلام الشريف. العدد الأول ١٩٦٥، تصدر عن وزارة الثقافة والإرشاد القومى.

إن العدد الأول من المجلة المصرية الصادرة باللغة العربية مع ملحق يضم ملخصاً باللغة الإنجليزية يختص، كما يتضح من عنوان المجلة، بالفن الشعبى إلا أننا لو نظرنا إلى ما تتضمنه المجلة من موضوعات وما يعبر عنه محرروها من طموحات تبين مدى اهتمام المجلة بجوانب أكثر شمولاً بما يتعلق بالثقافة المصرية وتقاليدها.

إن مجلة الفنون الشعبية تحيى المبادرة التى قام بها مركز دراسات الفنون الشعبية فى القاهرة، والذى بدأ فى ١٩٥٩ / ١٩٦٠ بإصدار مجلة متخصصة تحت عنوان «الفنون الشعبية»، والتى كان مجلس تحريرها يضم آنذاك كلاً من : **الدكتورة سهير القلماوى** : أستاذ الأدب العربى بجامعة القاهرة، و**الدكتور عبد الحميد يونس** : أستاذ الأدب العربى

---

* بعد صدور العدد الأول من مجلة الفنون الشعبية فى يناير ١٩٦٥، اهتم بصدورها كثير من المستشرقين والمهتمين بالثقافة المصرية. وقد تناولت المستشرقة تريزا فابى، الباحثة فى أكاديمية العلوم ببولندا، هذا العدد بالعرض والتحليل فى الدورية العلمية السنوية «الإثنوجرافيا البولندية»: Etnografia Polska . 10 . Warsaw 1966 ، التى تصدر عن معهد تاريخ الثقافة المادية بأكاديمية العلوم، وذلك فى العدد العاشر عام ١٩٦٦ فى الصفحات ٥٩٨ ـ ٦٠٢ ومجلة الفنون الشعبية، إذ تنشر الترجمة العربية لهذا المقال بمناسبة مرور ثلاثين عاماً على صدور العدد الأول من هذه المجلة، تعرب عن عميق تقديرها للباحثة على ترجمتها للنص الأصلى من اللغة البولندية إلى اللغة العربية.

بجامعة القاهرة، **والأستاذ سعد الخادم**: المحاضر فى المعهد العالى للتربية الفنية، **والأستاذ رشدى صالح** : مدير مركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة. لكن للأسف، لم يصدر من تلك المجلة السنوية سوى عددين، رغم كون هذه المجلة هى أول مجلة متخصصة على مستوى العالم العربى فى مجال كان يعتبر، إلى وقت قريب، غير جدير بالاهتمام العلمى الجاد.

واليوم، وبعد مرور خمس سنوات، يتم من جديد إحياء فكرة مجلة تنشر مواداً تعرض وتثبت قيم الثقافة التقليدية، أو ما نطلق عليه «الثقافة الشعبية»، تلك القيم التى تتعرض من خلال عملية «التحديث» إلى تغيرات تدريجية وعميقة.

ويرأس الدكتور عبد الحميد يونس مجلة الفنون الشعبية فى إصدارها الجديد، وقد كان من قبل عضواً فى مجلس إدارة مركز الفنون الشعبية ومجلس تحرير مجلة الفنون الشعبية، وللدكتور عبد الحميد يونس مكانته الخاصة؛ لاتساع معرفته بالآداب العربية والثقافة المصرية، وهو يقود حالياً ـ وفقاً لاهتماماته ـ حركة دراسات الأدب الشعبى فى جامعة القاهرة. وهو رجل ذو طاقات متفجرة ومربٍّ لجيل من شباب الباحثين والكتاب المصريين (رغم كونه كفيفاً منذ صباه).

وفيما يتصل بمجلة الفنون الشعبية، فإنها تصدر فى ثوبها الجديد، وقد تغير شكلها وإخراجها الفنى بالإضافة إلى المشاركين فى تحريرها؛ إذ لم يعد كتّابها من المتخصصين وإنما اتسع ليشمل أقلام المثقفين المصريين بل العرب كذلك، كما أنها أصبحت تصدر عن وزارة الثقافة والإرشاد القومى. **ويقول الدكتور عبد القادر حاتم وزير الثقافة والإرشاد القومى** فى مقاله الافتتاحى للمجلة:

«أتخيل هذه المجلة تعمل فى ثلاثة ميادين، تنتظمها جميعًا الفنون الشعبية، الأول: هو العناية بمادة المأثورات الشعبية وشرحها ودراستها على أساس علمى، الثانى : هو الاهتمام بالفنون الشعبية المتطورة فى واقعنا الثورى الاشتراكى، الثالث : هو الكشف عن الأشكال والمضامين الشعبية فى الأدب الفصيح والفنون الرفيعة».

ثم يضيف قائلاً:

«إننى لسعيد إذ أقدم مجلة الفنون الشعبية إلى العرب فى كل مكان من وطنهم الكبير؛ ليجدوا فيها وحدة تراثهم، ووحدة هدفهم.. ليجدوا فيها أنفسهم أمة واحدة بمأثور واحد مهما تنوعت وسائله.. وبفن واحد مهما اختلفت أزياؤه ...».

ويفتتح الدكتور عبد الحميد يونس العدد بمقال عنوانه « المأثورات الشعبية، طابعها القومى والإنسانى»، يعرض فيه دور وبرنامج المجلة بما يتفق مع أهدافها المتخصصة. ويؤكد الدكتور عبد الحميد يونس أن الوقت قد حان للاعتراف بالفولكلور بوصفه تعبيراً أصيلاً عن روح الأمة، وبموقعه باعتباره فرعاً متفرداً من فروع الثقافة الشعبية بجانب الأدب الفصيح والتاريخ والفنون التشكيلية. وينفى الدكتور عبد الحميد يونس أن تكون العناية بالمأثورات الشعبية جديدة على الفكر العربى؛ إذ «كان لها رواد عظام، أشاروا إلى هذه المأثورات ، ودعوا إلى جمعها، وسجلوا بعض نصوصها، إلى جانب الذين اتخذوها شواهد على البلاغة العربية، والذين رأوا فيها الوثائق التى تفصل الغامض من رواية التاريخ».

والإشارة، هنا ، إلى الدور الذى يلعبه التراث الشعبى فى تشكيل وتأكيد وحدة الثقافة العربية فى إطار مفهوم القومية العربية.

ويضيف الدكتور عبد الحميد يونس أن المجلة فى سعيها إلى تحقيق أهدافها العلمية «ليسرها أن تسجل جهود العرب المتخصصين فى الوطن العربى الكبير، وتتبادل وإياهم المعارف والنتائج. وإنه ليسرها كذلك أن تقيم الصلات العلمية والفنية بينها وبين الدوريات المتخصصة فى المأثورات والفنون الشعبية فى العالم». ويؤكد الدكتور عبد الحميد يونس فى مقاله على أن المجلة من خلال إلقاء الضوء على الفولكلور العربى تسعى إلى تحقيق أهداف علمية وقومية. ويذكر الدكتور عبد الحميد يونس العلاقات التاريخية القائمة بين الثقافتين العربية والأوروبية مشيراً إلى الاعتراف الذى سجله المستشرق الإنجليزى «جب» بالتأثير الذى وقع على الثقافة الأوروبية فى العصور الوسطى وبدايات عصر النهضة من قبل المأثورات الشعبية العربية، ويستدل «جب» على ذلك بالقصص الإيطالى فى عصر النهضة وتأثره بدرجات متفاوتة بالقصص الشعبى العربى، كما أن المستشرق ذاته يرى أن «تشوسر» - أب الشعر الإنجليزى - قد تأثر بالنهج العربى فى السرد والوصف والتصوير.

ويتناول البحث المقدم من **الدكتورة سهير القلماوى** قضايا مشابهة من حيث التقاء القيم المحلية والعالمية فى الفن الشعبى. وتذكر الدكتورة سهير القلماوى فى مقالها « **الأدب الشعبى بين المحلية والعالمية**»: «إن موضوعات الفن الشعبى عالمية، ولكن تفاصيل المعالجة الفنية وطريقتها هى التى تحمل طابع المحلية». وفيما يختص بالقصص الشعبى فمن الملاحظ سهولة انتقال القصة من بيئة إلى أخرى، فتخضع لبعض التأثيرات من الثقافات الأخرى التى تحتك بها محافظةً، فى الوقت ذاته، على خصائصها المحلية. وتقدم الكاتبة ثلاث نظريات حول سريان القصة من بيئة إلى أخرى:

١- نظرية الأصل الواحد.

٢ - تشابه الخبرة الإنسانية فى علاقة الإنسان بالطبيعة والبيئة.

٣ - نظريات «تيودور بنفى» التى ترى أن منبع القصص الشعبى هو الهند.

وترى الدكتورة سهير القلماوى أن عمليات جمع القصص الشعبى فى الشرق والغرب فى سبيلها إلى تأكيد الأصول الكلاسيكية، وكذلك توسيع قاعدة الدراسات الثقافية بصفة عامة. ومن هنا كان الاهتمام فى مصر موجهاً إلى العناصر الشعبية الشرقية لإثراء الدراسات الفولكلورية.

وفى دراسة بعنوان «**الخيال الشعبى فى الأدب العربى**» يتناول **الدكتور عبد العزيز الأهوانى** مفاهيم الأدب الشعبى فى مقابل الأدب الفصيح، فيرى: «وجوب اجتياز الهوة التى تفصل بين الأدبين، وأن ما نسميه الأدب المثقف أو المدرسى، الذى صدر عن أقلام العلماء والمؤلفين المعروفين «والذى اصطنع اللغة المعربة أداة للتعبير، يمكن أن يستخلص منه قدر من الأدب الشعبى».

ويعتمد الدكتور الأهوانى، فى إثبات التداخل بين الأدب الشعبى والأدب الفصيح على نماذج من الأدب الأندلسى، وهو مجال تخصصه. ويشير إلى اعتماد الخيال الشعبى على موضوعات شائعة يكون للقوى الخفية فيها دور كبير فى السرد الشعبى، وتمثل فكرة السفر إلى أماكن غير واقعية نموذجاً للخيال الشعبى.

ونلتقى على صفحات المجلة بكاتبة أخرى هى **الدكتورة نعمات أحمد فؤاد** تكتب عن «**النيل ... فى الأدب الشعبى**» وتقول: «كان النيل منذ القدم أسطورة غذت خيال الفراعنة والدنيا بعدهم، وقد عاد النيل اليوم كما بدأ أسطورة تشغل الأقلام والأيام والناس». وتتحدث عن أهمية النيل فى حياتنا المعاصرة والدور الذى يلعبه فى الأدب الشعبى، كالتغنى بالسد العالى على سبيل المثال.

كما يقدم **عبد المنعم شميس** نموذجاً للقصص الشعبى من خلال دراسة بعنوان «**قصة البهنسا: أسطورة من فتح مصر**». والبهنسا مدينة فى محافظة الفيوم، وتحكى القصة أحداث فتح المدينة فى فترة الفتح الإسلامى لمصر. ويقال إن ملكاً رومانياً كان قد بنى بيتاً جعل فيه أسماء العرب وخلفائهم وأشار إلى باب سيدخلون منه، ووضع عليه أقفالاً من الفولاذ. وظل هذا الباب مغلقاً إلى أن فتحه ملك البهنسا الذى وقع فى عهده الفتح العربى للمدينة.

يلى ذلك موضوع **محمد فهمى عبد اللطيف عن: «اليمن فى قصصنا الشعبى»**، يذكر فيه المؤلف أن عديداً من القصص الشعبى المصرى مرتبط باليمن. ويسوق على ذلك ثلاثة أمثلة هى: قصة سيف بن ذى يزن، وقصة فتوح اليمن الكبرى، وقصة معاذ بن جبل وإقامته في اليمن.

ثم يتناول **الدكتور عبد الحميد يونس «ملحمة بورسعيد»** ذاكراً أن الحس الوطنى فى مواجهة المعتدين بالإضافة إلى المعارك التى قامت فى بورسعيد، أخذت مكانة فى الأدب الشعبى العربى، بل إن إحدى الأناشيد الحماسية «**والله زمان يا سلاحى**» أصبحت النشيد القومى المصرى. وارتبطت مدينة بورسعيد فى الوعى الشعبى المصرى بالعودة إلى التراث القومى إعلاناً عن تحرر المدينة من القوى البريطانية.

ويقدم **فوزى العنتيل «مقدمة فى تاريخ الفولكلور»** ذاكراً عدداً من تعريفات مصطلح الفولكلور، وعارضاً عدداً من نظريات الفولكلور بداية من «وليم جون تومز» رائد علم الفولكلور، وانتهاءً بأحدث تعريفات الفولكلور والذى يطابق توصيات مؤتمر الفولكلور الذى عقد فى آرنهيم بهولندا فى عام ١٩٥٥.

ثم ننتقل، بعد ذلك، إلى مقال **سوسن عامر** بعنوان «**الوشم**»، حيث تعرض نماذج للوشم فى مصر، مشيرة إلى شيوعه منذ الحضارة المصرية القديمة. وترى أن الوشم كان يحمل حينذاك معانى دينية اتسعت رقعتها مع انتشار المسيحية وإضافة رموز جديدة مثل القديس جرجس فى معركته ضد الشر المتمثل فى الأفعى المجنحة. ثم تطور فن الوشم فى ظل الإسلام؛ إذ أضاف رموزا جديدةمستمدة من قصص الأبطال.

كما يحتوى العدد على دراستين عن الموسيقى الشعبية. إذ يتناول **الدكتور محمود أحمد الحفنى بالدراسة «مصادر آلاتنا الموسيقية الشعبية»**. أما **سمير نجيب** فيشير فى مقاله عن «**الموسيقى الشعبية**» إلى الفروق بين الموسيقى الكلاسيكية والموسيقى الشعبية، آملاً أن تنال الموسيقى الشعبية حظاً أوفر من الاهتمام والدراسة النظرية.

كما يكتب **أحمد رشدى صالح** عن «**إعداد فرق الفنون الشعبية وإظهارها على خشبة المسرح**» فى مصر متسائلاً عن مستقبل هذا الفن والخصائص الأساسية التى يشتمل عليها.

كما تشغل النوبة حيزاً كبيراً من هذا العدد من المجلة، إذ يتناول **الدكتور محمد محمود الصياد** دراسة جغرافية وتاريخية عن «**النوبة والنوبيون**» توضح سمات وخصائص هذه المنطقة التى خضعت لتهجير سكانها بعد إقامة السد العالى.

ويقدم **صفوت كمال** دراسة موسعة عن عادات وتقاليد الزواج فى النوبة قبل التهجير بعنوان «**أفراح النوبة**».

كما يتناول **عمر عثمان خضر** «**حواديت النوبة وعلاقتها بحواديت مصر والسودان**» ويقدم نماذج من هذه الحكايات الشعبية النوبية.

كما يعرض **جودت عبد الحميد يوسف** نماذج من «**الوحدات الزخرفية الشعبية فى النوبة**» مع وصف وتحليل لهذه الوحدات التى تتميز بها فنون العمارة فى النوبة.

وفى القسم الأخير من المجلة يعرض **أحمد آدم** فى باب «**جولة الفنون الشعبية بين المجلات**» موجزاً لما صدر فى بعض المجلات العربية المختصة بالتراث الشعبى، فيتناول مقال «**رقصة الساس**» **لإبراهيم الداقوقى** المنشور فى مجلة التراث الشعبى - بغداد. كما يتناول مقال «**الأغنية الشعبية فى تونس**» للنوبى السنوسى المنشور بمجلة الإذاعة التونسية. كما يعرض مقال **سعد الخادم فى** «**مجلة الثقافة**» عن «**فنوننا الشعبية ماضيها ومستقبلها**».

وفى باب «**مكتبة الفنون الشعبية**» يتناول **أحمد على مرسى** بالعرض والتحليل كتاب «**حمزة العرب**» تأليف **عباس خضر**، القاهرة ١٩٦٤ . **وكذلك كتاب** «**الأمثال البغدادية**»، **جمع الشيخ جلال الحنفى**، **تقديم الشيخ محمد رضا**، بغداد ١٩٦٢ . كما يعرض أيضا كتاب «**قدماء الإنجليز وملحمة بيولف**»، **تأليف الدكتور مجدى وهبه**.

وفى باب «**عالم الفنون الشعبية**» تقدم المجلة مجموعة من الأخبار عن الفولكلور والدراسات الجامعية والعروض الفنية التى تناولت موضوعات من الفنون الشعبية.

وبقراءة هذا العدد الشائق يتبين لنا مدى الجهد المبذول فى إثارة انتباه القارئ المثقف، وليس المتخصص فحسب، إلى أهمية الفولكلور فى الكشف عن خصائص الثقافة المحلية، ودور الفولكلور فى تحقيق التواصل بين الثقافة العربية بخاصة والإنسانية بعامة.



الفنون الشعبية

الثقافة والإرشاد القومى

رئيس التحرير ■ الدكتور عبد الحميد يونس

الإشراف الفنى ■ عبد السلام الشريف

سكرتير التحرير ■ أحمد عبد الفتاح أحمد



تصدر كل ثلاثة شهور

ادارة المجلة : ٢ شارع شجرة الدر
بالزمالك ـ القاهرة

العدد الأول ـ السنة الأولى
أول يناير ١٩٦٥

الفهرس

صورة الغلاف :

دمى من القماش واطباق من الخوص الملون تستخدم فى تزيين غرفة العروس بالنوبة

الصور الفوتوغرافية للمصورين

عبد الفتاح عيد
صفوت كمال
أحمد عبد الفتاح
نادية عبد الملك

الرسوم التوضيحية للفنانين

محمد قطب
جميل شفيق
سوسن عامر
احمد نوار

مجلة الفنون الشعبية

خلال ثلاثين عاماً

مصطفى شعبان جاد

تعد مجلة الفنون الشعبية مجلة متخصصة فى نشر الدراسات الجادة فى مختلف مجالات التراث الشعبى . والمجلة منذ صدور عددها الأول فى يناير عام ١٩٦٥ حتى الآن تحتل مكانتها الرائدة فى دفع الحركة العلمية الفولكلورية وتأصيل المناهج الأكاديمية فى البحث والدراسة.

وعندما قمت بعمل فهرس تحليلى لأعداد المجلة منذ صدورها حتى عام ١٩٩٥ ، وجدت أننى أمام مواد علمية ثرية ومتنوعة.. وقد استوعب هذا الفهرس ثلاثة أنواع : الأول فهرس موضوعى، والثانى بأسماء المؤلفين والمترجمين، والثالث بأسماء المراجع والرسائل والدوريات التى عرضت بالمجلة. ونشر هذا الفهرس فى الأعداد (٢٧ - ٢٨) عام ١٩٨٩ والأعداد (٣٨ - ٣٩) عام ١٩٩٣ ، واشتمل على فهرسة أعداد المجلة من العدد (١) حتى العدد (٣٦) ، وجارى الآن الإعداد لنشر بقية الفهرس حتى عام ١٩٩٥.

فمنذ العدد الأول من صدور المجلة حتى الآن نُشر على صفحاتها حوالى سبعمائة وخمسة وثلاثون مقالاً بين دراسة علمية أو عرض لكتاب أو رسالة أو مقال مترجم أو عرض لمؤتمر، وبنظره سريعة للجدول رقم (١) تتضح لنا عدة أمور تستحق الانتباه:

أولاً : إن موضوعات الأدب الشعبى بالمجلة تتخذ مكان الصدارة حيث إنها تساوى فى مجموعها أكثر من ثلث موضوعات المجلة مجتمعه.

ثانياً : تحتل موضوعات الفنون التشكيلية والثقافية المادية بالمجلة المرتبة الثانية من الاهتمام بعد الأدب الشعبى على الرغم من اتساع الفارق - الكمى - بينهما ، وتأتى بعد ذلك الموضوعات التى تعالج علم الفولكلور وقضاياه فى المرتبة الثالثة.

ثالثاً : هناك الكثير من الموضوعات المهمة فى المأثور الشعبى المصرى لم تنل حظها من الاهتمام الموسع على

جدول (١)
بيان إحصائى لموضوعات المجلة
من عام ١٩٦٥ حتى عام ١٩٩٥

مسلسل	الموضوع	المقالات والدراسات	المقالات والدراسات المترجمة	عرض الكتب والرسائل	عرض المقالات بالمجلات الأخرى	عرض المؤتمرات والمعارض والندوات	المجموع	نسبة مئوية مقربة
١	موضوعات عامة فى الفولكلور (*)	٦٧	٩	٢٦	١	٩	١١٢	٪١٥
٢	المعتقدات والمعارف الشعبية	٢٦	٢	٣	٢	٣	٣٦	٪٥
٣	العادات والتقاليد	٣٥	٢	٨	٣	٣	٥١	٪٧
٤	الأدب الشعبى	١٦٦	١٧	٦٠	٨	٦	٢٥٧	٪٣٥
٥	الدراما وفنون العرض	٢٢	١	٤	٣	١	٣١	٪٤
٦	الموسيقى الشعبية	٢٩	٣	٣	٢	٧	٤٤	٪٦
٧	الرقص والتعبير الحركى	٢٣	٣	٥	٢	٦	٣٩	٪٥
٨	فنون التشكيل والثقافة المادية	١١٤	٤	٩	٤	٢٣	١٥٤	٪٢١
٩	الأسطورة	٧	٢	٢	-	-	١١	٪٢
	المجموع	٤٨٩	٤٣	١٢٠	٢٥	٥٨	٧٣٥	٪١٠٠

جدول (٢)
بيان إحصائى لموضوعات المجلة
من عام ١٩٦٥ حتى عام ١٩٩٥

مسلسل	الموضوع	المقالات والدراسات	المقالات والدراسات المترجمة	عرض الكتب والرسائل	عرض المقالات بالمجلات الأخرى	عرض المؤتمرات والمعارض والندوات	المجموع	نسبة مئوية مقربة
١	موضوعات عامة فى الأدب الشعبى (**)	٨	-	٤	٢	-	١٤	٪٥ر٥
٢	السير والملاحم	٣٣	٢	٦	٣	-	٤٤	٪١٧
٣	الحكاية الشعبية	٥٨	١٠	٢٤	١	٤	٩٧	٪٣٨
٤	الأغنية الشعبية	٢٧	١	٩	٣	٢	٤٢	٪١٦
٥	الشعر الشعبى	٢٦	٣	٨	١	-	٣٨	٪١٥
٦	المثل	٥	١	٨	-	-	١٤	٪٥ر٥
٧	اللغز	٣	-	١	-	-	٤	٪٥ر١
٨	الفكاهة (النكتة)	٢	١	١	-	-	٤	٪٥ر١
	المجموع	١٦٢	١٨	٦١	١٠	٦	٢٥٧	٪١٠٠

(*) يشمل الموضوعات العامة التى تعالج علم الفولكلور مثل المفاهيم والتعريفات الخاصة بالعلم وأطالس الفولكلور وقضايا التصنيف والحفظ وغيرها.

(**) يشمل الموضوعات العامة التى تعالج موضوع الأدب الشعبى مثل المفاهيم والتعريفات وقضايا التصنيف والأرشفة وغيرها.

صفحات المجلة مثل العادات والتقاليد والمعتقدات وفنون الدراما والرقص والموسيقى الشعبية.

رابعًا : رغم ارتباط الفولكلور بموضوع الأسطورة، فإن الأساطير لم تحفل أيضًا بحظها من البحث والدراسة الوافية على صفحات المجلة.

خامسًا : إن حركة الترجمة بالمجلة رغم أهميتها فى البحث العلمى فإن الدراسات التى ترجمت بالمجلة لم تتعد ٦٪ من مجموع ما نشر بالمجلة، وهى نسبة تستحق الانتباه رغم نشاط حركة الترجمة بالأعداد الأخيرة بالمجلة.

وإذا كانت موضوعات الأدب الشعبى تحتل مكان الصدارة فى مجلة الفنون الشعبية، فإن القراءة السريعة لهذه الموضوعات من خلال الجدول رقم (٢) تجعلنا نتوقف عند عدة نقاط :

أولاً : إن موضوع الحكاية الشعبية يحتل نسبة عالية من الاهتمام على صفحات المجلة قياسًا إلى الموضوعات الأخرى.

ثانيًا : إن موضوعات السير الشعبية والأغنية الشعبية والشعر الشعبى متساوية فى درجة الاهتمام بها تقريبًا .. وتحتل جميعاً المكانة الثانية بعد الحكاية الشعبية رغم الفارق الكبير فى درجة الاهتمام.

ثالثًا : معالجة موضوعات الأدب الشعبى فى عمومها مثل: التعريف بالمصطلح، والقضايا المرتبطة بالأدب الشعبى وغيرها، تحتل المكانة الثالثة مع المثل الشعبى بالدرجة بنفسها.

رابعًا : تضاؤل الاهتمام بموضوعات الألغاز والفكاهة بصورة ملحوظة قياساً إلى باقى فروع الأدب الشعبى الأخرى.

خامسًا : إن حركة الترجمة فى موضوعات الأدب الشعبى لم تتعد ٧٪ فقط من مجموع ما نشر بالمجلة فى هذا المجال.. وهى نسبة فى حاجة أيضاً إلى تدعيم ومتابعة.

سادسًا : إن نسبة المقالات التى تهتم بعرض الكتب والرسائل العلمية تتجاوز أكثر من ٢٣ ٪ من مجموع ما كتب فى مجال الأدب الشعبى، وهو ما يشير إلى حرص المجلة بصورة واضحة على متابعة الإصدارات الجديدة فى هذا المجال، فضلاً عن الملاحقة المستمرة للدراسات العلمية على المستوى الأكاديمى، والتعريف بها.

هذه الملاحظات العابرة قد تعطينا فكرة عامة عن المسار الموضوعى للمجلة، ولم نقصد بالرصد الإحصائى، هنا، تقييم الموضوعات من الناحية الكمية؛ لكننا أردنا إعطاء صورة سريعة لمسار المجلة الموضوعى مما يجعلنا نلاحظ - على سبيل المثال - أنه ليس من المنطقى ألا يجد الباحث خلال أعداد المجلة القديمة أو الحديثة سوى ثلاث مقالات فقط عن اللغز ومثلها فى الفكاهة.

البعد الجغرافى

لاشك أن الدراسات الفولكلورية - باعتبارها قائمة على العمل الميدانى - مرتبطة بمكان معين للجمع والتصنيف والتحليل .. وقد اهتمت المجلة بهذه الناحية، فقدمت دراسات كثيرة مرتبطة بالبعد المكانى مثل : القاهرة - الفيوم - بور سعيد - أسوان - البحيرة - مطروح - الصعيد ... إلخ؛ بل إن المجلة اتبعت منهجًا علمياً جديراً بالانتباه فى أعدادها الأولى؛ حيث حرصت على تقديم عدة دراسات لعدة محافظات فى مصر ، فأفردت العدد الأول للفولكلور النوبى، والثانى لمنطقة سيوه، والثالث خاص بالوادى الجديد، والعدد الخامس كان من نصيب منطقة سيناء . وبلغ من أهمية هذه الأعداد أن الباحثين - حتى الآن - يطلبونها باسم المحافظة . وأصبح من الأمور العادية أن يقول أحد الباحثين أو الطلاب: أريد العدد الخاص بسيوه أو النوبة.

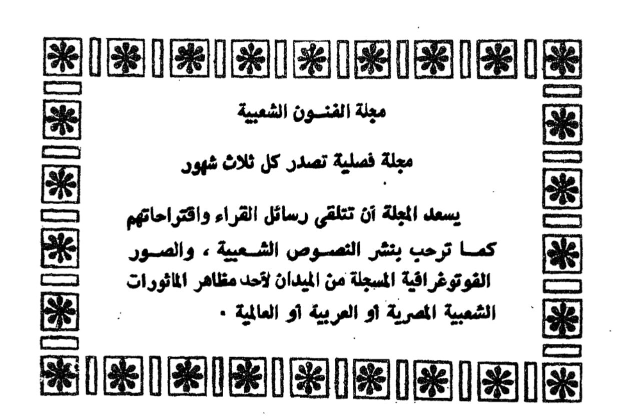
وتجدر الإشارة هنا إلى أن لجوء الباحثين لهذه الأعداد بصفة خاصة يؤكد على أهمية هذا المنهج فى عرض الموضوعات . بل إن حركة الفولكلور المصرى الآن، والتى تقدمت خطوات مهمة على أيدى الرواد، فى حاجة إلى هذا التخصيص الموضوعى المكانى عنه فى فترة الستينات التى اهتمت بالتعريف بالعلم فى عمومه . أما، الآن، وقد أصبح هناك معهد متخصص فى الدراسات الشعبية، فقد وجبت الحاجة إلى هذا المنهج فى الدراسات، ولعلنى فى حاجة إلى التأكيد على أن هذا الرأى ليس نابعاً من وجهة نظر شخصية بقدر ما يعبر عن آراء الباحثين والدارسين الذين ألتقى معهم بصفة يومية من خلال عملى أميناً لمكتبة مركز دراسات الفنون الشعبية؛ حيث يسألنى البعض عن مجموعة دراسات عن أسيوط أو المنوفية أو الدقهلية على غرار ما قرأوه عن النوبة وسيوه وسيناء والوادى الجديد، إذ تمثل هذه الدراسات مادة مهمة فى تعرف الباحث بالمنطقة قبل الذهاب إليها فضلاً عن أهميتها فى تحليل المادة العلمية التى عكف على جمعها.

الكتاب والمترجمون

أما بالنسبة إلى الكتاب والمترجمين بالمجلة منذ صدورها فقد بلغ عددهم ،ما بين كاتب أو مترجم، حوالى ١٩٥ اسمًا، منهم ١٦٠ كاتباً مصرياً، و٢١ كاتبًا غربياً، و١٤ من المنطقة العربية.

وقد تشير هذه النسب إلى تقلص الدراسات الغربية والعربية بالمجلة، لكنها فى حقيقة الأمر تشير إلى جنسية الكاتب وليس الموضوع، حيث إن نسبة كبيرة من الكتاب المصريين قد ساهموا بدراسات مهمة فى التعريف بالمناهج والأبحاث والمجالات الفولكلورية على مستوى العالم سواء العربى أو غير العربى ، والمجلة كانت - ولا تزال - تقوم بهذا الدور المهم للباحثين المتخصصين فى الحقل الفولكلورى، لكننا مازلنا فى حاجة ملحة إلى معرفة أحدث الدراسات والمناهج الفولكلورية فى العالم خلال الخمس أعوام الماضية - على الأقل - وأحسب أن المجلة لها دور مباشر فى التعريف بالجديد من هذه الدراسات ليقف عليها الباحثون من ناحية، و شحذ الهمم لترجمتها من ناحية أخرى.

وخلال ثلاثين عامًا كان لمجلة الفنون الشعبية الفضل الأول فى تقديم الأجيال الجديدة من الباحثين على صفحاتها ومن بينهم كاتب هذه السطور .. وهو دور خلاق اعتمد فى المقام الأول على جيل الرواد الذين يقفون دائمًا إلى جانب أبنائهم من الباحثين والدارسين الذين يتحملون مسؤولية الحفاظ على مقومات ومكونات الإبداع الشعبى جمعاً وتصنيفاً وتحليلاً.



الطب النبوى
بين
الطب العلمى والطب الشعبى*

د. محمد رجب النجار

من المعروف أن التراث الطبى العربى (١) - على ضخامته وامتداده فى الزمان والمكان - يتكون من ثلاثة أنواع هى:

الطب الرسمى بمعناه العلمى Medicine ويعرف تراثيًا باسم الطب المزاجى..(٢)، والطب الشعبى Folk Medicine ، القائم على الخبرة العملية المتوارثة، بشقيه المادى والغيبى (الطبيعى والسحرى). والطب النبوى Prophetic Medicine ،القائم على المأثور النبوى، بشقيه الجسدى والروحى ، أو ما يعرف تراثيًا باسم طب الأبدان وطب القلوب (الطب الروحانى) .. (٣) .

ولكل من هذه الأنواع الثلاثة مفاهيمه وأسسه ومناهجه، وآفاقه ومجالاته ووظائفه، فضلاً عن رؤيته الخاصة، السوسيو ثقافية، والسوسيو دينية، للصحة وأركانها وطرائق الحفاظ عليها، وللمرض وأنواعه وأسبابه، المعروفة والمجهولة، الطبيعية والغيبية، وطرائق الوقاية وأساليب العلاج.

ويشير تاريخ الطب عند العرب إلى أن الطب العلمى قد بلغ أوجه - عطاءً وإبداعًا واكتشافًا - إبان العصر الذهبى للحضارة العربية الإسلامية، عربيًا وعالميًا، ثم انطفات

* بحث مقدم إلى المؤتمر الدولى الثامن للطب الشعبى والفولكلور جامعة نيوفوند لاند - سانت جونز - كندا ، ١٨-٢١ من أغسطس ١٩٩٤م.

جذوته مع أفولها (٤)، وأن الطب النبوى أو الطب المحمدى Mohammedian Medicine قد بلغ أوج التأليف فيه فى القرن الثامن الهجرى ، الرابع عشر الميلادى، (إبان مرحلة الأفول الحضارى) ، على حين ظل الطب الشعبى العربى، الموروث عن عصر ما قبل الإسلام ، حيًا موصولاً فى البيئات الشعبية العربية حتى اليوم، تحت مسميات تراثية متنوعة، فهو «طب العرب» فى مقابل الطب الفارسى، والطب الهندى، والطب السريانى، والطب اليونانى، والطب اليهودى... وهو أيضًا «طب العجائز» و«طب البادية» على حد تعبير ابن خلدون، وهو أيضًا «طب الطرقية» (٥)، وطب الركّة أو «النساء العجائز».

وإذا كان الطب العلمى يسعى إلى التداوى بالأدوية والأغذية الطبيعية، وكذلك الطب الشعبى بالأدوية الطبيعية والسحرية (٦) ، فإن الطب النبوى - فى رأى الفقهاء - يفوق الاثنين معًا ؛ لأنه كما يقول ابن قيم الجوزية (ت ٧٥١هـ - ١٣٥١م) طب قطعى إلهى صادر عن الوحى ونابع من مشكاة النبوة.

فهل حقًا يعد الطب النبوى مصدرًا طبيًا يفوق ما عداه من ضروب الطب، كما يزعم الفقهاء المتأخرون؟ وما آفاقه الطبية ومجالاته العلاجية ؟ وأين موقعه - من وجهة نظر علمية محايدة - من كل من الطب العلمى والطب الشعبى، خاصة فى الآونة الأخيرة التى ظهرت فيها الدعوة إلى تأسيس ما يسمى بالطب الإسلامى؟ .

قبل أن تجيب هذه الورقة البحثية عن تلك التساؤلات، ترى - بداية - أن تسبر - على عجل - غور الطب العلمى والشعبى لتحديد ماهية الطب النبوى، ومعرفة آفاقه، وتحديد موقعه العلمى، عن كثب.

أولاً : الطب العلمى

١ : ١ بدايةً يجب أن نشير إلى أن الطب العلمى - تراثياً - هو «طب المدن والأمصار دون البادية»، على حد تعبير ابن خلدون ، «وأنه صناعة»، وصناعة ضرورية محتاج إليها فى الحواضر أساسًا (٧)، ومن ثم فهى تدخل - باعتبارها صناعة وباعتبار أصحابها من أرباب الوظائف الصناعية - فى رعاية الدولة فهى ، إذن ، مهنة رسمية ويحظى أصحابها بمكانة مرموقة فى الدولة على اعتبار أن أعظم الوظائف الصناعية - بعد الشرعية - هى «وظائف الأطباء» (٨) ، ويتسلمون رواتبهم ومعاشاتهم من الدولة.. (ليس الأمر كذلك فى الطب الشعبى أو الطب النبوى) وبما أنها كذلك، فهى - أى صناعة الطب - تدخل فى أعمال الحسبة، وتخضع لإشراف المحتسب، وسنت لها القوانين التى ينبغى أن يلتزم بها الأطباء، فما من كتاب من كتب الحسبة إلا ويضع لهذه المهنة أعرافها وشروطها على نحو ما نقرأ - على سبيل المثال - قول الشيزرى (ت٥٨٩هـ - ١١٩٣م) فى كتابه (نهاية الرتبة فى طلب الحسبة) تحديداً أو تعريفًا مكتوبًا للصناعة الطبية، وللطب العلمى وظائفه : «فالطب علم نظرى وعملى، أباحت الشريعة علمه وعمله، لما فيه من حفظ الصحة ودفع العلل والأمراض عن هذه البنية الشريفة» (٩) ، كما نقرأ تحديداً أو تعريفًا مكتوباً للطبيب وواجباته المهنية فهو «العارف بتركيب البدن، ومزاج الأعضاء، والأمراض الحادثة فيها، وأسبابها، وأعراضها وعلاماتها، والأدوية النافعة فيها، والوجه فى استخراجها، وطريق مداواتها، ليساوى بين الأمراض والأدوية فى كمياتها، والاعتياض عما لم يوجد منها» (١٠).

مبنى علم الطب ومدار أمره هو معرفة حالة البدن فى الصحة والمرض، على حد تعبير إسماعيل الجرجانى (ت٥٣١ هـ - ١١٣٦م) فى كتابه (الزيدة فى الطب) وهذا يعنى أننا أمام صناعة تقوم على أسس علمية، وهذا هو الطب العلمى عند العرب، ومما له مغزى فى هذا المقام أنه كان يحرم على الأطباء العلاج بالتمائم أو وصفها عند أحد من العامة (١١) كما يقول الشيزرى.. بعبارة أبسط، لم يكن الطب الشعبى معترفاً به، ولم يكن الطب النبوى وارداً فى هذه المهنة

أو الصنعة العلمية التى تلحق بها مهن وعلوم أخرى مثل علم الصيدلة وعلم خواص العقاقير... إلخ (١٢). ولأن الطب العلمى صناعة معترف بها وبرجالها من أطباء وصيادلة وعشابين (عطارين) وغيرهم من أرباب الوظائف الطبية من قبل الدولة، دون سائر أنواع الطب النبوى والشعبى، فقد كانوا يخضعون للتفتيش والفحص المستمرين، فنياً ومهنياً وتقنياً، تحت إشراف المحتسب (١٣) بالتعاون مع رؤساء هذه الصناعة أى النقباء، مثل رئيس الأطباء الذى كان يحكم على طائفة الأطباء، ويأذن لهم فى التطبب ونحو ذلك، ومثل رئيس الكحالين، ورئيس الجرائحية... (١٤) ومن الجدير بالذكر أن المحتسب كان يأخذ على العاملين فى الصناعة الطبية «عهد أبقراط» (١٥) كما كان له الحق فى امتحان الأطباء والصيادلة والعطارين والجرائحية والمجبراتية فى كتب طبية مخصوصة(١٦) حتى لا يندس بينهم المنجمون والسحرة والمشعوذون والدجالون من جهلاء الأطباء، والطرائقية (الكحالين الجوالين وأشباههم) ممن يبتزون أموال العوام بالباطل «وكان من واجبات المحتسب أن يحاربهم ويلاحقهم فى الأسواق والطرقات» (١٧).

١ : ٢ من المعروف أن علم الطب العربى قد نما وترعرع فى رحاب الإسلام، إبان صدر الدولة العباسية، تحت تأثير الأطباء السريان واليونان وترجماتهم.. وكان أول طبيب قام بتأسيس أول مدرسة طبية لإعداد الأطباء إعداداً علمياً هو أبو زكريا يوحنا بن ماسويه فى عهدى الأمين و المأمون، فى بغداد، وكان من تلامذته الطبيب المعروف حنين بن إسحق العبادى من عرب الحيرة، ثم أخذت مدارس طبية أخرى على غرارها تنشأ فى القاهرة ودمشق وغرناطة وقرطبة وغيرها من المدن والعواصم الإسلامية آنذاك، كما صار يلحق بها مستشفيات تعليمية لتدريب الطلبة عملياً. كما كان رؤساء الأطباء يلقون دروسهم على الطلبة والخريجين ولا يجيزونهم لممارسة المهنة إلا بعد اجتيازهم، بنجاح، الامتحانات فى الطب والعلوم الطبية المساعدة. وقد تخرج فى هذه المعاهد العلمية - على اختلاف مدارسها المنهجية - مشاهير الأطباء والعلماء الذين أثروا العلوم الطبية العربية بترجماتهم ومؤلفاتهم ونظرياتهم العلمية الرائدة، عربياً وعالمياً، وكان لهم أعظم الأثر فى تأسيس «الطب العربى الإسلامى» بمنجزاته العلمية والحضارية والإنسانية، التى كان لها - بدورها - أكبر الأثر فى تطوير وتوجيه العلوم الطبية فى الشرق والغرب، طيلة العصور الوسطى، وخاصة فى مجال الطب الوقائى والأمراض السارية، وطب العيون، والجراحة والتشريح، والصيدلة وخواص العقاقير... إلخ (١٨)، فقد بلغ علم الطب العربى، النظرى والعملى، على أيديهم ذروة تميزه خاصة فى الأمور الطبيعية، كالأركان والأمزجة والأخلاط، والأعضاء والقوى والأفعال والأرواح، وما يتسبب عن اعتدالها من صحة، وعن اختلالها من مرض وأسبابه وأعراضه وأحواله ثم معالجته - بما فى ذلك الصحة النفسية - واستعمال الأدوية والأغذية فى العلاج وحفظ الصحة موجودة، واستردادها مفقودة، والعقاقير المفردة والمركبة وقواها وكيفية تركيبها وفائدتها وخزنها وأوزانها وامتحانها وأساليب صرفها ومعرفة تأثيرها على الإنسان فى حالتى الصحة والمرض، ونفع الترياقات وكيفية تركيبها، إلى جانب الطب التخصصى كطب العيون وأمراض النساء والولادة وطب الأطفال والحميات.. وغيرهما مما هو ذائع ومعروف فى تاريخ الطب والعلوم الطبية.

١ : ٣ اعتاد العلماء والمؤرخون من مستشرقين وعرب تقسيم الدورة الحضارية للطب العربى الإسلامى إلى ثلاثة مراحل، أولاها مرحلة النقل والترجمة، مع بداية عصر الخلافة العباسية، ثم مرحلة النضج والذروة والذيوع العالمى للطب العربى، التى تمتد من القرن الثالث الهجرى حتى القرن الخامس الهجرى (من التاسع حتى الحادى عشر الميلادى) وتعرف هذه المرحلة باسم العصر الذهبى للعلوم الطبية العربية، وأخيراً مرحلة الأفول التى تبدأ من القرن السادس الهجرى فصاعداً (القرن الثانى عشر الميلادى) لكنها - مع ذلك - لا تخلو من ومضات علمية زاهرة قبل أن تتلاشى فى عصور الركود والانحطاط الحضارى، وبهذا تكون دورة حياة العلوم الطبية عند العرب مواكبة لدورة حياة الحضارة العربية الإسلامية ذاتها، باعتبارها معطى علمياً من منجزات هذه الحضارة التى كانت!! وفيما يلى بعض أعلام الطب العلمى وجهودهم الطبية، العلمية والعملية، نسوقها وفى ذهننا السؤال التالى.. أين منها موقع الطب النبوى والطب الشعبى معاً؟

١ : ٣ : ١ إذا تجاوزنا ترجمات شيخ المترجمين حنين بن إسحق (٢٦٢هـ - ٨٧٦م) الرائدة والرائعة وزملائه للطب اليونانى، وخاصة النظرية الأبقراطية Hippocratic theory فى الطب، نسبة إلى أبقراط Hippocrates (ت٣٧٧ق.م) وكذلك مؤلفات جالينوس Galenus (ت ٢٠١م) إلى تصانيف الطبيب الفيلسوف الرازى (ت ٣١٨هـ - ٩٢٥م) المعروف عند اللاتين باسم Rhazes، صاحب أول مدرسة طبية حديثة فى تاريخ الطب العربى الإسلامى، وأول من أظهر أهمية الطب السريرى، والمنهج العلمى القائم على إجراء التجارب المختبرية، وصنف فى الكيمياء وأسرارها والعقاقير وتحضيرها،

وغيرها من الجهود الإمبريقية، وصاحب كتاب (الحاوى الكبير فى الطب) (ثلاثون مجلداً) ورسالته الرائدة فى الحصبة والجدرى، وقد طبقت شهرته الآفاق وظلت مؤلفاته ذائعة تدرس فى الجامعات الأوروبية حتى نهاية القرن الثامن عشر الميلادى، لم يكن الرازى وحده فى هذا المجال ؛ بل كان ثمة أطباء وعلماء مثله قد طبقت شهرتهم ومؤلفاتهم واكتشافاتهم الآفاق أيضاً، نسوق منهم على سبيل المثال الطبيب على بن العباس (ت ٣٨٣ هـ - ٩٩٤ م) المعروف فى اللاتينية باسم Haly Abbas صاحب الموسوعة الطبية العظيمة (كامل الصناعة الطبية) المعروفة عند اللاتين باسم الكتاب الملكى Liber Regius . ومنهم أيضًا الفيلسوف الطبيب أبو على الحسين بن سينا ، شيخ الأطباء المسلمين بلا منازع، والمعروف عند اللاتين باسم Auicennae (ت ٤٣٠هـ - ١٠٣٨م) صاحب كتاب (القانون فى الطب) ومنهم الجراح العظيم أبوالقاسم خلف بن عباس الزهراوى (ت ٤٠٤هـ - ١٠١٣م) المعروف عند العلماء اللاتين باسم Abulcasim وكتابه ذائع الصيت (التصريف لمن عجز عن التأليف) الذى ترجم إلى اللاتينية باسم Liber Seruitoris، عمدة كتب الجراحة فى أوروبا حتى منتصف القرن الثامن عشر، ومنهم على بن رضوان القاهرى (ت٤٥٩ هـ - ١٠٦٧م) -Haly Ra doan صاحب كتاب (دفع مضار الأبدان بأرض مصر)، ومن أطباء العيون نذكر على سبيل المثال ، الكحال الذائع الصيت ، على بن عيسى المعروف عند اللاتين باسم Jesu Haly وعمار الموصلى المعروف عندهم باسم Canamusali وتطول القائمة وتمتد فى الزمان والمكان الإسلاميين، فنذكر ابن العين زربى المتوفى بالقاهرة (٥٤٨ هـ - ١١٥٣م) صاحب كتاب (الكافى فى الطب) وابن زهر الأشبيلى (ت ٥٥٧ هـ - ١١٦٢ م) صاحب كتاب (التيسير فى المداواة والتدبير) وكتب أخرى ذائعة، وابن التلميذ (ت ٥٦١ هـ - ١١٦٥ م) وابن القطران الدمشقى، سيد حكماء زمانه فى علم صناعة الطب (ت ٥٨٧ هـ - ١١٩١م) وصاحب كتاب (بستان الأطباء وروضة الألباء) وغيرها.

١ : ٣ : ٢ كثير هم الأطباء الأعلام، وكثيرة هى مؤلفاتهم العلمية فى الطب التى عرفت طريقها إبان العصور الوسطى وعصر النهضة إلى أوروبا، بترجماتها اللاتينية وغيرها من اللغات الأوروبية، فكانت كما يقول ماكس مايرهوف Max Meyerhof وأمثاله من المستشرقين والعلماء المنصفين مثل ف. بارتولد Barthold وناللينو -Nalli no وألدو ميلى Aldo Mieli من أن الطب العربى الإسلامى وذيوع ترجماته فى جامعات أوروبا كان بمثابة «زخات من المطر الوابل، أحيا تلك الأرض الموات فى أوروبا المجدبة (١٩) على النقيض من بعض المستشرقين والباحثين الذين دأبوا على التهوين من شأن الحضارة العربية الإسلامية فزعموا أن مجد العرب الطبى لا يتعدى دور النقل والترجمة من علوم الطب الإغريقية (اليونانية - الهللينية) وحفظ النظريات الطبية اليونانية وصيانتها وتنسيقها، وهو أمر تكفل بالرد عليه وتفنيده قسم منهم ممن نعتناهم بالإنصاف . وقسم كبير من العلماء العرب المحدثين، على نحو علمى وموضوعى وتاريخى (٢٠) .

١ : ٣ : ٣ وبالرغم من دخولنا القرن السابع الهجرى، الثالث عشر الميلادى؛ قرن السقوط السياسى، بسقوط بغداد سنة (٦٥٦هـ - ١٢٥٨م)، فإن قوة الدفع الذاتى للحضارة العربية الإسلامية ظلت مضيئة فى سماء الطب العربى الإسلامى آنذاك، حتى نهاية هذا القرن، فاشتهر كثير من الأطباء، نذكر منهم ، على سبيل المثال، أيضًا، موسى بن ميمون (ت ٦٠١هـ - ١٢٠٤ م) صاحب كتاب (الأوليات فى الطب) Aphorisms أو مقدمة المعرفة كما هو معروف فى العربية. وابن القف (ت ٦٨٥ هـ - ١٢٨٦ م) صاحب كتابى: (الشافى فى الطب) - و(العمدة فى صناعة الجراحة)، وكذلك العلامة ابن النفيس القرشى (ت ٦٨٧ هـ - ١٢٨٨ م) الذى آلت إليه رئاسة الطب والكحالة معا فى مصر، ومكتشف الدورة الدموية الصغرى، وصاحب التصانيف الطبية الكثيرة.

كذلك لن تنسى الذاكرة التاريخية للطب العربى علمًا من أعلام الصيدلة ، عربيًا وعالميًا، مثل ابن البيطار المالقى (ت٦٤٦ هـ - ١٢٤٨ م) رئيس العشابين فى مصر الأيوبية وصاحب الكتاب ذائع الصيت فى العربية واللاتينية: (الجامع لمفردات الأدوية والأغذية المفردة والمركبة أو الأقرباذين Pharmacology) الذى يعد أعظم كتاب ألف بالعربية عن الأعشاب الطبية، حيث وصف فيه ابن البيطار أكثر من ألف وأربعمائة عقار طبى (منها ثلاثمائة لم يسبقه أحد إلى وصفها مع ذكر أسمائها بلغاتها الأصلية إلى جانب العربية واللاتينية) ثم قام بمقارنة هذه الأعشاب جميعًا بأوصاف أكثر من مائة وخمسين عالماً عربياً آخر.

١ : ٣ : ٤ كانت هذه الومضات الطبية الرائعة بمثابة الوهج لحظة الاحتراق الأخيرة أو بالأحرى الانطفاء، فقد شرع الظلام يلف السنوات الأخيرة للقرن الثالث عشر الميلادى بالتدريج لندخل فى غياهب عصور الانحطاط مع القرن الرابع عشر وما تلاه حتى العصر الحديث، فقد شهد القرن الثالث عشر السقوط السياسى والعسكرى المدمر على أيدى برابرة المغول فى هجمات تتارية متلاحقة وضربات قاضية

انتهت بسقوط بغداد، عاصمة الخلافة (٦٥٦هـ - ١٢٥٨م) وإن كان الوهن الحضارى قد دب فى جسد الخلافة قبل ذلك، ثم كان اجتياح التتار بعد ذلك لأجزاء كثيرة من العالم الإسلامى، وربما كان المفزع حقًا هو سقوط الخلافة بكل رموزها الدينية والروحية والسياسية (أليس هو ظل الله على الأرض) وهو أمر لم يكن يتصوره المسلمون آنذاك [٢١] ، ثم انتقال مقدرات الحكم إلى غير العرب (المماليك ممن مسهم الرق) وقد دفع هذا كله الذات العربية العامة (القومية والدينية) إلى الانكفاء على ذاتها فى أوالية نفسية دفاعية، كما سنرى فيما بعد، اتخذت مظاهر متعددة، خاصة على الأصعدة الثقافية والعلمية والأدبية والدينية، أمام عجز الحاضر الجارح، فانكفأت الأمة تجتر تراثها العلمى الثقافى (عصر الموسوعات) واللغوى (عصر المعاجم) والأدبى (عصر المدائح النبوية) والروحى (عصر التصوف)، إلى غير ذلك من ظواهر معروفة ودالة، يعنينا منها، هنا، أن نشير إلى ثلاث منها تتعلق بموضوع هذا البحث، هى:

١ - ظاهرة الموسوعات الطبية التى ظهرت على شكل سير وتراجم للأطباء ومنجزاتهم، مثل (إخبار العلماء بأخبار الحكماء) لابن القفطى (ت ٦٤٦ هـ - ١٢٤٨م) و(عيون الأنباء فى طبقات الأطباء) لابن أبى أصيبعة (ت ٦٦٩ هـ - ١٢٧٠ م) وأيًا ما كان الرأى فى هاتين الموسوعتين العظيمتين ، بلا جدال، فإن النبرة الدفاعية فى عنوانيهما عالية ، وشتان بينهما وبين عنوان موسوعة أخرى مماثلة ألفت فى العصر الذهبى للحضارة العربية مثل موسوعة طبقات الأطباء والحكماء (لاحظ حيادية العنوان وما ينطوى عليه من ثقة نفسية وعلمية) لابن جلجل (٣٣٣ هـ - ٩٤٥ م) .

٢ - أما الظاهرة الثانية فتتجلى فى كثرة التصانيف والتآليف فى الطب النبوى، على نحو لافت للنظر، فى هذا القرن كما سنرى وشيكًا، بل إن مصطلح (الطب النبوى) لم يأخذ فى الشيوع إلا فى هذه الفترة.

٣ - كذلك شيوع التصنيف فى كتب الأدوية المكتوبة على وجه الخصوص للعطارين [٢٢] ، ويأتى القرن الرابع عشر فيشهد ذروة التأليف فى الطب النبوى، وتعرف كتب الأدوية طريقها بشكل مباشر إلى دكاكين العطارين وتؤلف لهم، بعد أن ورث العطارون - فى زمن الانحطاط - دور الأطباء. ومن أشهر هذه الكتب التى لا تزال رائجة حتى اليوم كتاب (منهاج الدكان فى الأدوية) لكوهين العطار (القرن الخامس عشر) وكتاب (تذكرة داود) للأنطاكى (ت٩٦٧ هـ - ١٥٥٩ م) ولا يزال الأخير يطبع بكثرة حتى الآن. وبهذا يكون قد دب الفساد فى جسم العلم الطبى فانحط وسفّ، على حد تعبير المستشرق الألمانى ماكس مايرهوف فى دراسته الرائعة عن الطب العربى [٢٣] الذى لفظ منذ منتصف القرن الثالث عشر الميلادى أنفاسه كما يقول فى نهاية أسيفة، تاركًا الساحة الطبية - طيلة القرون اللاحقة - أمام طب الفقهاء الذى اصطلحوا على تسميته باسم الطب النبوى. ولكن ماذا عن الطب الشعبى نفسه ؟

ثانيًا : الطب الشعبى

٢ : ١ عرف العرب فى جاهليتهم صنفين من الطب: طبًا هيأته لهم معتقداتهم الدينية، فنهض به الكهنة والعرّافون، واستخدموا فيه العلاج بالرقى والتعاويذ وذبح الذبائح حول الكعبة أو الآلهة المحلية (لكل قبيلة) والتوجه بالدعاء إلى هذه الآلهة التماسًا للشفاء، وطبًا آخر هدتهم إليه الخبرة اليومية، واستعانوا فيه بالأدوية الطبيعية، وكان أكثرها مستمدًا من النباتات، كما سنرى وشيكًا، وكثيرًا ما كان العسل يستخدم فى علاج كثير من الأمراض، إلى جانب بعض الجراحات الأولية كالفصد والحجامة والكى بالنار، وعرف العرب أيضًا فى جاهليتهم مصطلح طبيب وحكيم بمعنى واحد، واشتهر بينهم كثير من الأطباء، من أشهرهم كان الحارث بن كلدة (ت١٣هـ - ٦٣٤ م) الذى أثر عنه كثير من جوامع الكلم الطبية مثل «المعدة بيت الداء والحمية بيت الدواء» (أى الامتناع عن الأكل) ..إلخ.

وتشير مصادر التراث العربى أيضًا إلى أن العرب فى الجاهلية قد عرفوا الطب التقليدى Traditional Medicine بنوعيه:

الأول : الطب البدائى Primitive Medicine .

الثانى :الطب الشعبى Folk Medicine .

ويطلق عليهما معًا، فى كتب التراث، «طب العرب» تمييزًا له عن الطب اليونانى (العلمى أو المزاجى أو الرسمى الذى شاع عند العرب فى عصر التدوين) ويمثل الأول منهما الطبيب الكاهن، ويعتمد على العلاج السحرى الدينى فقط. ويمثل النوع الثانى: العرّاف، ومشايخ الحىّ والعجائز، ويطلق على المشاهير منهم لفظ طبيب وحكيم.. ، ويعتمد هذا النوع من الطب الشعبى على العلاج بالأدوية الطبيعية أو بالأدوية السحرية أو بهما معًا، وهذا هو الأغلب الأعم - كما هو معروف - فى العلاجات الشعبية.

وعمومًا فليس المقام هنا مقام تفصيل بقدر ما يعنينا أن نسوق فى هذا البحث تعريفًا عاجلاً للطب الشعبى، وآفاقه ومجالاته ووظائفه، نستمده من المصادر التراثية ذاتها، وبقدر ما تدعو إليه الحاجة العلمية فى هذا البحث، مع ملاحظة أن كلمة «طب» فى اللغة العربية ذات معان متعددة تكشف عن مدى ارتباطه بالسحر (٢٤).

يعرِّف ابن خلدون طب العرب (الشعبى أو البدوى) فى الجاهلية وصدر الإسلام بقوله:

«للبادية من أهل العمران طب يبنونه فى غالب الأمر على التجربة، القاصرة على بعض الأشخاص، المتوارث عن مشايخ الحى وعجائزه، وربما يصح منه البعض، إلا أنه ليس على قانون طبيعى ولا على موافقة المزاج (يقصد الطب المزاجى) وكان عند العرب من هذا الطب كثير. وكان فيهم أطباء معروفون، كالحارث بن كلدة وغيره» (٢٥).

وعمومًا فهو يقدم صورة تفصيلية - على سبيل المثال - للعلاج الشعبى فى الفصل الخاص بصناعة التوليد (٢٦)، تؤكد من خلال الممارسة أن الطب الشعبى هو الطب المتوارث والمتواتر من جيل إلى آخر، والقائم على الخبرة العملية، وعلى الاعتقاد بالقوى الغيبية والسحرية فى دفع المرض وشفاء المرضى. لكن ابن خلدون - باعتباره فقيهًا مسلمًا - يقدم صورة سلبية للعلاج السحرى فى الفصول الخاصة بعلوم التنجيم والسحر والكهانة والطلسمات، والتى تهم جيداً المعنيين بدراسة الطب الشعبى فى جانبه السحرى الدينى - Magico Religious، وعلى الرغم من كون ابن خلدون يرى أن السحر حقيقة واقعة، ووجوده لا مريّة فيه بين العقلاء وقد نطق به القرآن، وأن النبى (ص) نفسه قد تعرض للسحر فى أبشع صوره، حتى فك الله قيد سحره أمام القوم (٢٧)؛ فإنه يؤكد أيضًا أن السحر مهجور Archaic من جميع الشرائع لما ينطوى عليه من شرك وكفريات وتوجه إلى غير الله من كواكب وشياطين وغيره، طلبًا للعلاج.. كما يؤكد أيضًا أن الممارسات السحرية ذائعة بين الناس بحثًا عن الشفاء، وأنها من المنكرات الفاشية فى الأمصار، على مرّ العصور.. ويذكر كذلك أن هذه العلوم السحرية تعود إلى أصول غير عربية عرفها ونقلها العرب عن أهل بابل من النبط والكلدانيين والسريانيين، ومن قبط مصر أيضًا، وقد بلغت ذروتها فى الإسلام على يد جابر بن حيان (كبير السحرة)، على حد تعبيره، لما يرى بين السحر والسيمياء من صلات وثيقة. وتضم العلوم عند ابن خلدون. "السحر والنجامة (التنجيم) والشعبذة أ, الشعوذة والكهانة والزايرجة وأسرار الحروف.. إلى آخره (٢٨). مؤكداً أن العرب قديماً - قبل الإسلام وبعده - كانوا يمارسون هذا النوع من العلاج الشعبى بشقيه الطبيعى والسحرى، وأنه شاهد ذلك بعينيه، وكان ذائعًا فى عصره.. وبالطبع فقد ظل الأمر كذلك - وأكثر - بعد عصره.

هذا يعنى أن العرب، شأنهم شأن غيرهم من الشعوب، قد تداولوا بالطب الشعبى من حيث هو نوعان (٢٩):

أ) الطب الشعبى الطبيعى Natural Folk Medicine.

ب) الطب الشعبى السحرى Magico-Religious Folk Medicine

حيث يعتمد المجتمع الشعبى، فى النوع الأول ، على العلاج الطبيعى، أى التداوى بالأعشاب والنباتات والجذور، وبعض المعادن والحيوانات إلى جانب العلاجات الجراحية الأخرى، كالفصد والحجامة والكى بالنار والحمية وبعض الأغذية الخاصة. ولذلك يعرف النوع الأول أيضًا باسم «التداوى بالأعشاب Herbal Folk Medicine» على اعتبار أن الجزء الأكبر منه يعتمد على الأعشاب وأوراق الشجر وجذور النباتات، كما يعرف النوع الآخر باسم Occult Folk Medicine لاعتماده العلاجات السحرية فى المقام الأول.

وتفيض كتب التراث الطبى عند العرب بأسماء هذه الأدوية الطبيعية، وكذلك بعض الموسوعات، مثل موسوعة الجاحظ المبكرة فى (الحيوان)، و(مروج الذهب) للمسعودى، و(عجائب المخلوقات) للقزوينى، و(المعارف وعيون الأخبار) لابن قتيبة وغيرها كثير. على أن أول كتاب مستقل (٣٠) وصلنا فى (طب العرب) كان للعالم المحدث عبد الملك بن حبيب الأندلسى (ت ٢٣٨ هـ - ٨٥٣ م) وقد أشاد به - قديماً - الطبيب الصيدلانى النباتى (عالم النبات) أبو القاسم الغسانى فى كتابه (حديقة الأزهار فى ماهية العشب والعقار) وعادة ما يقوم بهذا النوع من العلاج العجائز ومشايخ الحىّ وبعض الممارسين المعروفين Practitioners فى القرى والبوادى والمناطق المجاورة.

أما النوع الآخر فهو الطب السحرى الذى ينقسم فى الثقافة العربية الرسمية (من وجهة نظر الفقهاء) إلى قسمين: أحدهما طب مشروع، أى يقرّه الشرع الحنيف، كما يفهمه هؤلاء الفقهاء، ويطلق عليه العلاج بالأدوية الروحية أو الشفاء بالقرآن أو الطب الروحانى، كما يقول أصحاب الطب النبوى - على نحو ما سنرى وشيكاً فى الحديث عن الطب النبوى - ويقوم على «التداوى بالرقى والعوذ النبوية والدعوات الإيمانية والأذكار والنذور» التى كان يتداوى بها النبى (ص) وأصحابه، أما القسم الآخر، فهو طب غير مشروع، لأنه

محرّم شرعًا، يعنون بذلك العلاجات السحرية التى تعرف فى الطب الشعبى باسم Occult Folk Medicine الذى يتوسل بالتمائم والتعاويذ والأحجبة والطلسمات Charm, Amulet, Talismain, Incantation, Fetish, Periapt, Magic, Spell. hex... etc وما يشبهها مما نهى عنه الإسلام، لما يشوبه من شرك وسحر..كما يتوسل بالزار (أو الرقص الطبى) بكل طقوسه المعقدة ومطالبه العلاجية العسيرة (مثل رأس هدهد، ديك أسود، خروف أسود.. إلخ) وما يصاحبه من إيقاعات صاخبة وأغنيات وكلمات خاصة مبهمة لمخاطبة عالم الجن حتى يخرج من جسد المريض (الممسوس) إلى جانب التداوى أو البحث عن العلاج عند بعض الأولياء والشيوخ، فى الأضرحة والمقامات والقبور، وبزيارة بعض الأماكن المقدسة الأخرى فى اعتقادهم مثل ينابيع المياه والأنهار، وخاصة الآبار المهجورة أو الحجارة الأثرية (البرابى) أو تخطية الموتى (لتجنب العقم عند النساء) أو غير ذلك من أشياء يعتقدون فى قداستها أو فى قدرتها على امتلاك قوى فوق طبيعية Supernatural Powers خاصة، يمكن أن تسهم فى شفائهم من معظم الأمراض الشائعة والمستعصية مثل العقم أو الولادة المتعسرة أو موت الأطفال أو الصرع أو الشلل أو الرمد المزمن أو الحمى أو الحصبة أو مما توقعهم فيه ـ كما يعتقدون ـ الأرواح الشريرة SPirits Malign أو ما يوقعهم فيه الجن الكافر من أذى ـ فى اعتقادهم ـ أو من العين الشريرة Evil eye (وخاصة عين الجن التى تعرف بالنظرة) والتى يمكن أن تصيبهم وتصيب حيواناتهم وممتلكاتهم من زرع أو ضرع وغيره، وكذلك أمراض الأطفال من تأخر فى النطق أو تعثّر فى المشي أو بلادة فى الفهم (بسبب ما قد يكون فيه من تخلّف، أو بلَه أو جنون.. إلخ) وما ينتاب بعض الكبار من عجز جنسى ليلة الزفاف (الربط) إلى غير ذلك من ضروب الأمراض العضوية والنفسية [31] شريطة أن يؤمن المريض بإمكانية هذه القوى والأشياء Objects السحرية أو المقدسة فى الشفاء ودفع المرض عنه، مثلما هو مؤمن تمامًا بقدرتها على إصابته بالمرض وإيقاع الأذى به هو وممتلكاته ولاسيما الحيوان.

ويقوم بهذا العلاج Magical Remedies رجال أو نساء متخصصون بعضهم محترفون، وكلهم معروفون لدى الجماعة الشعبية ويتميزون بامتلاك بعض القدرات الخاصة، قد تكون إلهية God - Given Powers فى اعتقادهم، كما هو الحال مع «الولى» أو «الصوفى» أو «الإنسان المبارك» وأمثالهم. وقد تكون نتيجة اتصالهم بالعالم فوق الطبيعى، وتسخير ما فيه من قوى خفية كالجن والشياطين لخدمة مآربهم فى شفاء المرضى الذين يلوذون بهم، ويعرف الواحد من هذا النوع من الممارسين [32] فى مصر على سبيل المثال، باسم «الشيخ» أو «الشيخة»، وباسم «الفتاش» أو «الفتاشة» فى البحرين مثلاً[33]. وكل واحد منهم متخصص فى علاج أمراض بعينها، وبالطبع فإن كثيراً منهم دجالون ومشعوذون Voodoo, Conjurer، لكن الجماعة الشعبية تثق بهم ثقة عمياء، إلا إذا ثبت عكس ذلك، ونادراً ما يثبت ذلك العكس. كما تؤمن بقدراتهم السحرية على العلاج إيمانًا مطلقًا، و هو شرط جوهرى من شروط نجاح هذا النوع من العلاج؛ ذلك أن تلقى مثل هذا العلاج السحرى بالقبول واعتقاد الشفاء فيه، شرط حتمى.. ولا يكون ذلك إلا إذا كان هذا الاعتقاد جزءاً من معتقدات الجماعة الشعبية ذاتها Folk Belifs، ومن الدين الشعبى السائد Folk Religion الذى يتحكم فى أنماط السلوك وأشكال التفكير لدى كل فرد من أفراد هذه الجماعة. وقد يستعين هؤلاء الممارسون فى أعمالهم السحرية بما هو موروث شفاهى أو عملى، وقد يستعيذون فى ذلك أيضاً بالنقل من بعض كتب السحر المعروفة (حبذا لو كانت مخطوطة، على ورق أصفر، بالغ القدم، يحتفظون بها لديهم على نحو سرّى) وأشهر كتب السحر الذائعة فى التراث العربى هو كتاب (شمس المعارف الكبرى) أو (شمس المعارف ولطائف العوارف فى علم الحروف والخواص) للبونى، ويعد عمدة كتب السحر حتى اليوم [34]. ومن هنا أعلن الفقهاء الحرب على هذا النوع من العلاج (السحرى).. غير أن المجتمع الشعبى لا يأبه كثيراً برأيهم فى هذا الأمر.. وهكذا ظل الطب الشعبى بنوعيه الطبيعى والسحرى: الشرعى وغير الشرعى، سائداً فى المجتمعات الشعبية حتى الآن.

وإذا كان المقام لا يسمح بالوقوف طويلاً عند تاريخ الطب الشعبى، كما وقفنا عند تاريخ الطب العلمى، فإنه تكفى الإشارة إلى أن تاريخه هو تاريخ الطب البشرى منذ أقدم العصور، وهو تاريخ درامى عنيف يحكى قصة الصراع الأزلى بين الإنسان والمرض، فمنذ عرف الناس الأمراض اتجهوا للبحث عن الدواء، وكثيراً ما كانوا يوفقون فى العثور على بعض الأدوية المناسبة للأمراض التى يصابون بها، ومنهجهم فى ذلك جد بسيط ؛ إنه منهج الصدفة والتجربة والخطأ والاستنتاج Chance, Trial, Error and Dedication فى اكتشاف الدواء، كما يقول ابن خلدون. إن علينا ـ فقط ـ فى هذا المقام أن نؤكد على أن الطب الشعبى أو الطب العربى أو طب الطرقية أو طب العجائز (طب الركّة) أو طب البادية (وكلها بمعنى واحد) بقدر

ما كان يعتمد على الأعشاب فى استخلاص الدواء، كان يعتمد - بل يمتزج - فى الوقت نفسه بالخرافات والغيبيات Supersti-tions الذائعة فى الثقافة الشعبية والمعتقد الدينى (الرسمى والشعبى أو الشرعى وغير الشرعى)، وهذا النوع من العلاجات والعادات الطبية Occult Folk Medicine هو أقرب أنواع العلاج إلى ما يسمى فى الطب الحديث باسم الطب النفسى Psychiatric .

ثالثاً : الطب النبوى

استمر الطب العربى بمفهومه الشعبى بعد نزول الإسلام، ولم تقل عناية العرب به، بل إنه ازدهر ليس فقط «لحاجة الناس إليه فى حياتهم اليومية، بل لأن الدين الجديد أعلى من شأن الصحة وحث على الحفاظ عليها، إذ ارتقى الإسلام بالطب على نحو ما هو معروف، حيث امتدح القرآن الكريم الحكمة، والطب من ضروبها، واعتنى النبى (ص) بطب الأبدان، وحث على الاشتغال به قائلاً: «يا عباد الله تداووا، فإن الله لم يضع داءً إلا وضع له دواء، علم من علمه، وجهل من جهله...» وورد فى حديث نبوى أن العلم علمان: علم الأديان وعلم الأبدان، فارتفع الطب بهذا إلى مرتبة تدنو من مرتبة الدين. وأثر عن النبى مجموعة من الأقوال والأفعال، سجلها المحدثون فى باب الطب، وهكذا استمر الطب العربى بمفهومه الشعبى موصولا بعد الإسلام، ولكن ضمن إطار سوسيو دينى جديد بعد أن أبطل الإسلام الكهانة، والطب الذى كان يمارسه الكهان، إذ لا كهانة فى الإسلام.

٣ :١ تعريفه

الطب النبوى، فى ضوء تعريف القدماء له ، هو «الطب الذى تطبب به النبى صلى الله عليه وسلم، ووصفه لغيره»،(٣٥) وهذه «الوصفات» العلاجية على نحو ما أثر عنه (ص) فى كتب السنة النبوية قد تكون علاجاً بالأدوية والأغذية مما كان ذائعًا بين أهل القرى والبوادى فى عصره، وقد تكون علاجًا بالقرآن والأدعية والأذكار والرقى والتعاويذ، مع ملاحظة أن أسلوب العلاج بالرقى والتعاويذ كان معروفًا فى عصر النبى (ص)، مما كان يقوم به الكهان والعرّافون وأطباء البادية، فأجازها النبى بعد أن أعطاها صبغة إسلامية، ونفى عنها الشرك والسحر، وقد تكون بعض المبادئ الطبية العامة كالوقاية من العدوى (الطاعون) أو التداوى بالحمية، التى أذاعها بين العرب الحارث بن كلدة ؛ طبيب العرب المشهور آنذاك، والذى أثر أن النبى (ص) استدعاه مراراً لمعالجته أو معالجة أصحابه. ولا يخلو الطب النبوى من جانب سلوكى اجتماعى (عيادة المريض مثلا) فى ضوء الواقع الثقافى الجديد الذى فرضه الدين الجديد.. أو من جانب فقهى (مثل جواز معالجة الرجل للمرأة، والمرأة للرجل - من غير المحارم - ومثل التداوى بالخمر، وهل يأخذ المعالج بالقرآن أجراً على طبه؟). وقد تلقف الفقهاء فى العصور اللاحقة بعض هذه العلاجات والوصايا والنصائح التى قيلت على لسان الرسول (ص) فى مجال التداوى، وكتبوا فيها مصنفاتهم الكثيرة فى الطب النبوى كما سموه.

٣ : ٢ مصادر التأليف فى الطب النبوى عند القدماء

٣ : ٢ : ١ شرع القدماء فى كتابة رسائلهم وتصانيفهم ومؤلفاتهم فى الطب النبوى، اعتماداً على المصادر التالية:

١- القرآن الكريم، وكتب التفسير.

٢- كتب الحديث النبوى .

٣ - كتب الطب العلمى.

٤ - الطب الشعبى (البدوى والبلدى) .

٥ - الموسوعات الأدبية واللغوية.

حيث إن القرآن الكريم دعا - فى سياقات فقهية لا طبية - إلى الحفاظ على الصحة العامة (عضوياً ونفسياً وروحياً) فأشار إلى ذلك إشارات عابرة، أطلق عليها بعض الفقهاء «قواعد طب الأبدان» فى مقابل «قواعد طب القلوب» التى هى الغاية من القرآن والرسالات السماوية جميعًا. (٣٦) أما جامعو الحديث النبوى كالبخارى ومسلم فى الصحيحين، والترمذى وأبى داود والنسائى وابن ماجه فى السنن، وابن حنبل فى مسنده، وابن مالك فى الموطأ، فقد أفرد كل واحد منهم - عند جمعه وتصنيفه للسنة النبوية - فصلاً قائمًا بذاته للأحاديث النبوية الطبية (٣٧) .. هذه الفصول التى لا تزيد فى مجملها على أربعين حديثًا نبوياً مباشراً فى موضوع الطب والصحة، إذا تجاوزنا - بالطبع – تعدد رواياتها Versions . Variants التى وصلت إلى ثلاثمائة وصارت فيما بعد «نواة» خصبة لما دعى فى العصور اللاحقة باسم الطب النبوى الذى أسرف فيه الفقهاء المسلمون – لا الأطباء– إضافةً وشرحاً وتفسيراً، لغوياً وفقهياً وطبياً ، مما التقطه هؤلاء الفقهاء، حين كانوا يدرسون القضايا الفقهية الطبية، ومما هو معروف وشائع آنذاك من معلومات وأدبيات طبية، ذائعة، على نحو شفاهى (الطب

الشعبى العربى ، والطب الفارسى والسريانى)أو على نحو كتابى(ترجمات إسحق بن حنين وتلاميذه ، خاصة ملخصات النظرية الطبية اليونانية وغيرها مما نسب إلى أبقراط وجالينوس) أو فى كتب الطب والصيدلة التى كتبها الرازى وابن سينا وابن جلجل والزهراوى وغيرهم من كبار الأطباء والفلاسفة إضافة إلى المعلومات الطبية الذائعة فى الموسوعات العربية القديمة وكتب الأدب واللغة مثل مؤلفات الأصمعى والجاحظ وابن هشام والمسعودى ووهب بن منبه، ومرويات كعب الأحبار، وغيرهم.

٣ : ٢ : ٢وتعد كتب الحديث النبوى هى العمدة فى هذا المجال.. ومن ثم فقد حظيت الأحاديث النبوية الطبية فى كتب الطب النبوى بعناية فائقة ،لأنها تعد من أجود أنواع الطب وأنفعه وأنجحه؛ إذ إنها صادرة عن رسول الله (ص) المؤيد بالوحى من عند الله سبحانه وتعالى الذى أنزل الداء والدواء، وقدر المرض والشفاء، ،سواء جمعوها من الصحيحين أو من السنن الأربعة أو من المسانيد خاصة مسند أحمد بن حنبل، ومن المعاجم، خاصة معجم الطبرانى وغيرها. وغايتهم ـ من التأليف فى الطب النبوى ـ تبيان ، ما فيه من الحكمة التى تعجز عقول أكثر الأطباء عن الوصول إليها، على حد تعبير ابن قيم الجوزية (٣٨) . ناهيك عن بيان ،عظمة القرآن والاستغناء به لمن فهمه وعقله عن سواه ،(٣٩) فى موضوع الصحة والطب كما يقولون.

٣ : ٢ : ٣ المؤلفات التراثية فى الطب النبوى

كان أول من أفرد رسالة فى حفظ الصحة هو الإمام على الرضا بن موسى الكاظم بن جعفر الصادق الذى ينتهى نسبه إلى على بن أبى طالب، وضعها بناءً على طلب من المأمون سنة ٢٠٠هـ (فى حفظ المزاج وتدبيره) أى فى العلاج العضوى، وتعرف باسم (الرسالة الذهبية) وقد طبعت مراراً فى العصر الحديث. أما ثانى كتاب فى الطب الإسلامى (وأول كتاب طبى مؤلف فى الأندلس) فهو كتاب (مختصر فى الطب) للفقيه الأديب اللغوى عبد الملك بن حبيب الأندلسى الألبيرى (ت ٢٣٨ هـ/ ٨٥٢ م) وقد نشر، حديثًا، للمرة الأولى (سنة ١٩٩٣) تحت عنوان (الطب النبوى) من وضع المحقق الدكتور محمد على البار.. وهذا يعنى أن مصطلح الطب النبوى لم يكن قد شاع حتى عصر المؤلف.. (فى منتصف القرن الرابع الهجرى وصلنا كتاب بعنوان الطب النبوى لأحمد بن محمد بن السنى الدينورى (ت ٣٦٤هـ / ٩٧٤م) ..

أخذ هذا المصطلح يشيع فى القرن الخامس الهجرى وما تلاه عنوانًا على كثير من التآليف الطبية المستندة إلى السنة النبوية، ومعظمها مطبوع ومحقق حديثًا (٤٠) ومما وصلنا منها:

- طب النبى، لأبى القاسم الحسن بن محمد، المحدّث النيسابورى(ت٤٠٦هـ /١٠١٥م) .
- الطب النبوى، لأبى نعيم أحمد بن عبدالله الأصبهانى(ت٤٣٠هـ/١٠٣٨م) .
- الطب النبوى، جعفر بن محمد المستغفرى (ت ٤٣٢هـ/١٠٤١م) .
- رسالة فى الطب النبوى، لابن حزم الأندلسى(ت٤٥٦ هـ/١٠٦٣م).

أما من القرن السابع الهجرى، فقد وصلتنا المؤلفات التالية:

- الأربعون الطبية ، للبغدادى، موفق الدين عبد اللطيف (ت ٦٢٩هـ/ ١٢٣١م) .
- الطب من الكتاب والسنة، للبغدادى ، أيضًا ، وقد حقق هذا الكتاب مرتين، المرة الأولى بالعنوان المذكور والصحيح، للدكتور عبد المعطى قلعجى، ثم أعيد تحقيقه بعنوان آخر هو (الطب النبوى) تحقيق يوسف على بديوى.
- الطب النبوى للضياء المقدسى، محمد بن عبدالواحد (ت٦٤٣هـ / ١٢٤٥م) .
- الشفاء فى الطب المسند عن السيد المصطفى، للتيفاشى، أحمد بن يوسف (ت ٦٥١هـ/ ١٢٥٣م) .

أما فى القرن الثامن الهجرى، فقد كان عصر الازدهار فى التأليف فى الطب النبوى، فالمصطلح (الطب النبوى) أصبح ذائعًا معروفًا وقارًا (مقابل عصر الأفول فى الطب العلمى) وكتب فيه كبار فقهاء القرن، ولا تزال كتبهم ذائعة حتى الآن وتحظى بالانتشار الجماهيرى الساحق، وكلهامحققة، مثل:

- الطب النبوى: ابن أبى الفتح، شمس الدين محمد (ت ٧٠٩ هـ / ١٣٠٩م) والاسم الأصلى للكتاب (أربعون باباً فى الطب من الأحاديث الصحاح والحسان).
- الأحكام النبوية فى الصناعة الطبية، ابن طرخان الكحال، على بن عبد الكريم (ت ٧٢٠هـ / ١٣٢٠م).
- الطب النبوى، للحافظ الذهبى، محمد بن على (ت ٧٤٨هـ/١٣٤٧م) .

- الطب النبوى، ابن الأكفافى، محمد بن إبراهيم بن ساعد الأنصارى (ت ٧٤٩هـ / ١٣٤٨م).

- الطب النبوى، لابن قيم الجوزية (ت ٧٥١هـ/ ١٣٥٠م).

(طبع فى بيروت وحدها ستة عشرة طبعة حتى سنة ١٩٩٣، ناهيك عن طبعات القاهرة التى يصعب حصرها).

- شفاء الأنام فى طب أهل الإسلام، للسرّمرّى العبادى، يوسف بن محمد (ت ٧٧٦هـ / ١٣٧٤م).

وفى أواخر القرن التاسع الهجرى وما تلاه - أى فى عصور الانحطاط الحضارى والعلمى للعرب - وصلتنا بعض الكتب الأخرى، من أشهرها:

- السبر القوى فى الطب النبوى، للسخاوى (ت٩٠٢هـ/١٤٩٧م).

- المنهج السوى والمنهل الروى فى الطب النبوى، للحافظ السيوطى، جلال الدين عبد الرحمن (ت ٩١١ هـ / ١٥٠٦م).

- مقامات السيوطى الأدبية الطبية.

ثم دخلنا بعد ذلك فى عصور الظلام، والنقولات الحرفية والاختصارات العقيمة، ومما أثر عن هذه الفترة:

- المنهل الروى فى الطب النبوى، لابن طولون (تلميذ السيوطى).

- المختار فى اختصار الطب النبوى، للغزى، نجم الدين محمد بن محمد (ت ١٠٦١ هـ / ١٦٥٠م).

ولا يزال كثير من المؤلفات فى الطب النبوى التى تعود إلى هذه الفترة التراثية حبيسة المكتبات الخاصة وخزائن الكتب العامة (٤١) وإن كان بعضها قد أخذ طريقه مؤخراً إلى النشر العلمى (عند إعداد هذا البحث) وبعضها لا يزال ينتظر دوره (٤٢).

٣ : ٣ المحتوى العلمى لكتب الطب النبوى

إن الاطلاع على كتب الطب النبوى السابقة يؤكد إلى أى مدى بلغ اطلاع الفقهاء على الترجمات والمؤلفات العربية العلمية فى العلوم الطبية القديمة (الرسمية أو المنهجية) خاصة فى مجال النظرية الطبية اليونانية والأدوية المفردة والمركبة، ويشير أيضاً إلى مدى الجهد الذى بذلوه لربط الطب النبوى بهذا الطب ومحاولة الإفادة منه علمياً وفقهياً وطبياً، وهو اهتمام نابع من تعاليم الإسلام ذاته، وغايتهم لا تنحصر فى إذاعة (الإعجاز العلمى للطب النبوى) فحسب، بل فى محاولة نشر هذا الطب وإذاعته بين جمهور المسلمين، بعد أن طغى طب اليهود والنصارى والمشركين كما يقولون، حتى فقد الطبيب المسلم الثقة فى ذاته وكسدت بضاعته منذ فترة مبكرة كما يقول - فى سخرية طريفة - الجاحظ (ت٢٥٥هـ / ٨٦٩ م) أديب العربية الأكبر فى موسوعته العلمية الشهيرة (الحيوان) وخلا الميدان للأطباء السريان والأرمن واليهود والنصارى والعجم (٤٣)، وخاصة بعد أن قربهم الخلفاء وخلعوا عليهم وأنشأوا لهم المدارس الطبية والمستشفيات التعليمية الكبرى على نفقة بيت مال المسلمين، ووقفوا عليها الأموال والحبوس.(٤٤) وثمة سبب تعليمى يكمن كذلك وراء العناية بالتأليف فى الطب النبوى، إن الفقيه المسلم كان يحتاج إلى فهم كثير من المعلومات الطبية ذات العلاقة بالقضايا الفقهية أثناء دراسته للفقه والحديث والتفسير، حيث إن القرآن الكريم والحديث النبوى يشيران إلى كثير من القضايا الفقهية الطبية (٤٥).

نعرض فى هذه الفقرة لنموذجين من المؤلفات العربية فى الطب النبوى، للوقوف على المحتوى العلمى، والمناهج السائدة فى مثل هذه المؤلفات، وهما:

الطب النبوى: تأليف عبد الملك بن حبيب الأندلسى (ت٢٣٨هـ - ٨٥٣م) باعتباره أول الكتب المستقلة فى هذا الموضوع (٤٦)، وأقدمها - فيما وصلنا - والكتاب نشر حديثاً لأول مرة (١٩٩٣) بتحقيق دكتور محمد على البار.

والآخر: الطب النبوى: تأليف ابن قيم الجوزية (ت٧٥١هـ ١٣٥١م) باعتباره أكثر الكتب ذيوعاً وأبعدها أثراً وأكبرها حجماً وأوفرها حظاً فى التحقيق والنشر (له عشرات الطبعات).

٣ : ٣ : ١ النموذج الأول

كتاب الطب النبوى لابن حبيب

٣:٣:١:١ يتكون كتاب ابن حبيب الأندلسى من واحد وعشرين فصلاً، نشير إلى موضوعاتها فيما يأتى، مع تعليق خاص مستمد من هذه الفصول ذاتها، سواء كان هذا التعليق لنا، أم مستمداً من الكتاب نفسه ؛ من متن المؤلف أو شرح المحقق وأشرنا عندئذٍ إلى أرقام الصفحات ، والتعليق بعامة قد وضعناه بين قوسين.

- فصل فى النظرية اليونانية فى الطب (٤٧) (التى قام عليها الطب القديم كله والوسيط) وهى نظرية العناصر الأربعة والأمزجة الأربعة، والطباع الأربعة (مترجمة).

- فى الأمر النبوى بالتداوى والعلاج، وفيه يستدعى الرسول (ص) بعض الأطباء العرب لمعالجة الصحابة

(ص٣٧) (طب عربى / شعبى) كما أثر عنه استدعاء الحارث بن كلدة لمعالجة سعد بن أبى وقاص (ص١١).

- فى الحمية (ما ورد على لسان النبى (ص) بشأنها ليس إلا مجموعة من الأمثال الشعبية والحكم وجوامع الكلام المنسوبة إلى الحارث بن كلدة الثقفى، طبيب العرب فى الجاهلية وصدر الإسلام) ص ٤٢.

- ما جاء فى الحجامة، (هى من طب العرب فى الجاهلية) ص ٤٧ (ولا تزال تستخدم فى الطب الشعبى) ص٥٢.

- ما جاء فى علاج الخاصرة وآلام الكُلى والمغص الكلوى (عمر بن الخطاب يستشير أيضاً الحارث بن كلدة) ص ٦٤.

- ما جاء فى الإثمد وعلاج البصر (ذائع فى الشعر الجاهلى / طب شعبى، بدوى، وعلى لسان الحارث بن كلدة).

- ما جاء فى علاج الصداع حيث كان النبى يعالجه بالحناء، والسعوط، وكان الحارث بن كلدة يأمر بالصمغ العربى مع شئ من الكندر (اللبان) وكان السعوط معروفاً قبل الإسلام ص٩٣ (طب عربى/ شعبى).

- ما جاء فى علاج الفؤاد (مرض بأعلى البطن) بالتمر (أمر ذائع فى الجاهلية، وكان الحارث بن كلدة يعالج هذا المرض بالتمر أيضاً) ص١١١، ١١٢.

- ما جاء فى علاج الدمامل بالعنب الأحمر (حديث ضعيف) ص ١١٩.

- ما جاء فى علاج العذرة (التهاب اللوزتين) بالحبة السوداء والسعوط (طب عربى/ شعبى، معروف عند أهل الحجاز).

- ما جاء فى مداواة الجراح بالرماد المحروق ص ١٢٦ (طب شعبى).

- ما جاء فى التعالج بالسعوط والكماد (بالماء الحار) والتمريخ (التدليك) وغيرها. (طب عربى/ شعبى).

- ما جاء فى التعالج بالحقن الشرجية (لا تعرفها العرب وهى فعل العجم وهى طرف من عمل لوط على حد تعبير ابن حبيب) ص١٣٦.

- ما جاء فى الكى والبط وقطع العروق (بعض الطرق العلاجية المعروفة فى العصر الجاهلى، طب بدوى/عربى) ص ١٤٣.

- ما جاء فى علاج الجذام (البرص) ينسب مباشرة إلى الحارث بن كلدة (ص١٥٥) أو إلى أطباء آخرين من اليمن (ص١٥٥).

- ما جاء فى ضمان الطبيب (يؤكد أن طبيب العرب لقب يطلق على مشاهير الأطباء فى الجاهلية وصدر الإسلام) ص١٦٥.

- ما جاء فى التداوى بألبان الأتان (أنثى الحمار) ومرارة السبع كالذئب والأسد..إلخ. فهو طب بدوى ذائع فى الشعر الجاهلى والحديث غريب (كما يقول ابن حبيب) ص ٢٥٩.

- ما جاء فى التعالج بالترياق (وهو ما يتخذ من الحيات وسمومها يشربه الملدوغ، وهو علاج ذائع فى البوادى حتى اليوم) ص٢٦١.

- ما جاء فى فضل دهن البنفسج على غيره. (حديث ضعيف) ص٢٦٣ (طب شعبى) ص٢٧٠.

- ما جاء فى علاج البلغم والنسيان بالكندر (اللبان) والعسل والحبة السوداء.. (طب شعبى) ص ٢٧٧، ٢٨١.

- ما يكره من التعالج بالماء المر والحميم (المغلى) وماء الشمس. (الحديث موضوع) ص٢٩١.

- فوائد مختصرة لبعض الأطعمة والأشربة والنباتات، ومنها العسل وألبان البقر، التى كان يصفها الحارث بن كلدة لأوجاع البطن (ص٣٠٧)، والحرمل والشيح والمرّ والصبر.. والحبة السوداء التى كان يصفها الحارث أيضًا (ص٣١٧) والحناء والحلبة والرجلة والكرفس، وقد تناولها المؤلف نفسه، ابن حبيب، وأعاد تصنيفها فى كتاب بعنوان (طب العرب) (ص٣٠٧)، الذى قام بتحقيقه محمد العربى الخطابى.

- ما جاء بشأن الوباء، أخذ فيه عمر رضى الله عنه برأى الحارث بن كلدة فقط (ص ٣٦٣ - ٣٦٤).

٣ : ٣ : ١ : ٢ هذا هو مجمل المحتوى العلمى لكتاب الطب النبوى لابن حبيب الأندلسى، وهو فى ضوء الملاحظات والتعليقات يتكون من:

١ - المعلومات النظرية المأخوذة من النظرية الطبية اليونانية(طب علمى).

٢ - المعلومات الطبية والأساليب العلاجية الذائعة فى البوادى وطب العرب فى عهد الرسول(طب شعبى).

وهذا يعنى أن المؤلفات فى الطب النبوى مزيج من أدبيات الطب العلمى (النظرى) أى المعارف الطبية المدونة ومن الطب الشعبى (المجرب أو التجريبى) معًا ولا علاقة له بالوحى.

٣ - إن الأحاديث النبوية الصحيحة تؤكد أن النبى (ص) كان يعرض نفسه، والصحابة، على الأطباء (أطباء العرب) وعلى رأسهم أشهر الأطباء الحارث بن كلدة.

٤ ـ إن بعض الأحاديث النبوية الطبية موضوعة، لا يصح أن يؤخذ بها فى دين ولا فى طب.. إلخ. كما يقول ابن حبيب نفسه.

واللافت للنظر فى هذا الكتاب أنه لم يشر من قريب أو بعيد إلى الاستشفاء بالرقى والتعاويذ والأدعية والأذكار التى نرى بعضها فى صحيح البخارى نفسه [٤٨] مع أنه، أى البخارى (١٩٣ ـ ٢٥٦ هـ) (٨٠٩ ـ ٨٦٩م) كان معاصراً لابن حبيب (١٧٩ ـ ٢٣٨هـ) (٧٩٦ ـ ٨٥٣م) وهذا يعنى أحد احتمالين، إما أن ابن حبيب ـ كما أعتقد ـ قد ألزم نفسه بالطب المادى فقط (أى القائم على التداوى بالأدوية الطبيعية) وإن لم يفصح عن ذلك ، وهذا هو الأرجح، أو أنه لا يعترف به، لأنه لم يشر إليه من قريب أو بعيد، وهذا غير مقبول، فالأحاديث النبوية الطبية فى مجال العلاج بالرقى والتعاويذ والأدعية معروفة، أو أن السياق الحضارى للعصر الذهبى للحضارة العربية الإسلامية الذى كتب فيه الكتاب دفع هذا الكاتب الأندلسى إلى العناية بالجانب العقلانى وحده، لا الجانب الغيبى فى العلاج.. وهذا رأى آخر محتمل أيضاً.

٣ : ٣ : ٢ النموذج الثانى

الطب النبوى لابن قيم الجوزية

٣ : ٣ : ٢ : ١ على الرغم من أن المحتوى العلمى لكتاب ابن قيم يتضمن الموضوعات الطبية الواردة عند ابن حبيب حرفياً (فالمصادر العلمية مشتركة، كالنظرية الطبية اليونانية، والنصوص النبوية) فإنه أكبر منه ـ كماً وكيفاً ـ من حيث الشرح والتفسير والتبرير ؛ بحكم التراكم المعرفى الطبى الغزير الذى توفر لابن قيم، وخاصة أن بين الكتابين خمسة قرون كاملة شهدت ذروة الحضارة العربية الإسلامية وأفولها، ومن هنا كان أسلوب ابن حبيب متسماً بالموضوعية والعقلانية، على حين اتسم أسلوب ابن قيم بالغيبية والانفعالية، وفى الوقت الذى حاول فيه ابن حبيب أن يفيد من معطيات الطب اليونانى (العلمى) التى أخذت تشيع فى عصره (القرن الثالث الهجرى) أخذ ابن قيم يشهرسلاح السخرية والاستهزاء عالياً وبعنف، رفضاً لهذه المعطيات – ولو ظاهرياً – ويسخر من أربابها الزنادقة الجهلة السفلة على حد تعبيره ، فى نبرة عالية عنيفة لا تليق بفقيه مثله ، وفى أوالية نفسية معروفة (ميكانزم الدفاع عن الذات العامة فى عصور الأفول والسقوط، بما فى ذلك الذات الدينية، ومعطياتها كالطب النبوى) .

وقد ازدادت نزعة الانكفاء والانغلاق والتقوقع على الذات العامة (القومية والدينية) بدخولها مرحلة الانحطاط الحضارى والفكرى والعلمى والسياسى والعسكرى إبان فترة الحكم التى سيطر فيها ضعاف سلاطين المماليك على مقدرات البلاد والعباد .. وانكفأت الذات القوميةعلى نفسها ، فى حالة تبخيس ذاتى ، تبحث عن الخلاص الإيمانى والأخروى أمام انجراحات الحاضر والواقع السياسى والعسكرى آنذاك، فازداد الإحساس بالذنب والشعور بالإثم إزاء ما أخطأت فيه الذات تجاه ربها ونبيها (صلى الله عليه وسلم) فكان الشعور بالخطأ والخطيئة والخوف من عقاب الله وغضب نبيه.. ومن ثم فالخلاص ـ فى رأى الفقهاء المعاصرين ـ كان يكمن فى العودة إلى الدين والتقرب إلى النبى واستحضاره فى حياتهم اليومية [٤٩] (هل محض مصادفة أن تشهد هذه الفترة ازدهار المدائح النبوية، وأن تشهد كذلك ازدهار التأليف فى الطب النبوى؟) .

٣ : ٣ : ٢ : ٢ فى هذا السياق السوسيو تاريخى، ثقافى، نفسى، كتب ابن الجوزية ـ وآخرون مثله ـ فى الطب النبوى بمثل هذه الكثرة الكاثرة.. وبمثل هذه اللهجة العدوانية والتبريرية والدفاعية ضد كل ما هو دنيوى.. بما فى ذلك الطب العلمى، لأنه طب دنيوى تجاهل طب القلوب والأرواح.. بعد أن انغمست النفس فى المعاصى والشهوات والتكالب على متع العاجلة، حتى انحرفت عن جادة الطريق (الطريق النبوى) فخسرت الدين والدنيا، والأولى والآخرة معاً على حد تعبير ابن الجوزية. يتجلى ذلك كله فى موضعين: أحدهما فى مقدمة الكتاب، وفى خاتمته ؛ حيث يعقد فصلاً يتحدث فيه عن جدوى الطب النبوى ويدافع عن الإسلام والمسلمين، فيقول «لعل قائلاً يقول: ما لهدى الرسول وما لهذا الباب (الطب) وذكر الأدوية، وقوانين العلاج، وتدبير أمر الصحة؟»[٥٠] ويرد على قائله بسؤال مماثل «كيف تنكر أن تكون شريعة المبعوث بصلاح الدنيا والآخرة مشتملة على صلاح الأبدان كاشتمالها على صلاح القلوب؟ » [٥١] ويجيب ابن قيم الجوزية عن السؤال بأن جميع العلوم الصحيحة مستمدة من كتاب الله وسنة رسوله، وأن «طب النبى محمد ـ باعتباره خاتم الأنبياء وسيدهم وإمامهم ـ أكمل الطب وأصحه وأنفعه» [٥٢] كما أن المسلمين هم أصح الأمم عقولاً وفطرةً وأعظمهم علماً وأقربهم ، فى كل شئ ، إلى الحق لأنهم خيرة الله من الأمم كما أن رسولهم خيرته من الرسل. [٥٣] .

٣ : ٣ : ٢ : ٣ فى ضوء هذا الكتاب يعد ابن قيم الجوزية أكثر الفقهاء دقة فى تعريف الطب النبوى، وغاياته، ومجالاته، فهو يحدّد منذ البداية ذلك بقوله: «فهو الطب الذى تطبب به النبى محمد (ص) ووصفه لغيره». والمرض فى

رأيه نوعان: «مرض القلوب، ومرض الأبدان. وكلاهما مذكور فى القرآن»، والأول من اختصاص الأنبياء والرسل، ومصدره الوحى، ولما كان هو الأشمل والغاية فقد تضمن بالضرورة النوع الآخر، ومن ثم فطب الأبدان كما يقول «جاء تكميل الشريعة، فهو طب ثانوى قياساً إلى طب القلوب؛ حيث «إصلاح البدن بدون إصلاح القلب لا ينفع، لكنه بالرغم من ذلك طب لا غناء عنه، ومن هنا تصدّى له النبى (ص) وكان علاجه لهذا المرض ثلاثة أنواع: أحدها بالأدوية الطبيعية، والثانى: بالأدوية الإلهية، والأخير بالمركّب من الأمرين (ص٢٤) كما أن طبه، عليه السلام، ليس كطب الأطباء، فإن طب النبى محمد «متيقن قطعى إلهى، صادر عن الوحى، ومشكاة النبوة، وكمال العقل، وطب غيره أكثره حدس وظنون وتجارب، (ص٣٥) شريطة أن «يتلقاه المريض بالقبول واعتقاد الشفاء فيه، وكمال التلقى له بالإيمان والإذعان» (ص٣٦) ومن ثم فعدم استجابة المريض للعلاج بالطب النبوى، «لا يعود إلى قصور فى الدواء، ولكن لخبث فى الطبيعة، وفساد المحل وعدم قبوله»، على حدّ تعبير ابن قيم الجوزية.

أما العلاج النبوى بالأدوية الطبيعية، فالمقصود به التداوى بالأعشاب وأجزاء من الحيوان والمعادن والأحجار. وأما العلاج النبوى بالأدوية الإلهية، فيقصد به «التداوى بالرّقى والعوذ النبوية، والأذكار، والدعوات وفعل الخيرات» (ص٤٠) وأن تأثيره وفعله أعظم من تأثير الأدوية الطبيعية.. «فالتوجه إلى الله يفعل ما لا يناله علاج الأطباء» (ص٧١)، ويضيف ابن الجوزية «وهذا طب لا يهتدى إليه كبار الأطباء وأئمتهم، بل هو خارج من مشكاة النبوة، ومع هذا فالطبيب العالم العارف الموفق يخضع لهذا العلاج، ويقر لمن جاء به بأنه أكمل الخلق على الإطلاق، وأنه مؤيد بوحى إلهى خارج عن القوى البشرية» (ص١١٢) مشيراً بذلك إلى الجانب الإعجازى فى الطب النبوى، ومن الطريف أن ابن قيم يذكر بعض الرقى المتداولة فى الجاهلية، وقد عرضها أصحابها على النبى (ص)، ومنهم امرأة كانت تعالج بالرقى، فأقرها النبى (ص) على ما تقول (ص١٨٤ ـ ١٨٥).

٣ :٣ :٢ :٤ يعود تضخم كتاب الطب النبوى لابن قيم الجوزية ، قياساً إلى ما سبقه من كتب ، وخاصة كتاب ابن حبيب الذى تحدثنا عنه، إلى عدة أسباب، منها تعدد المصادر المعرفية الطبية التى أفاد منها فى شرح الأمراض والأدوية، خاصة النظرية الطبية اليونانية، وكذلك موسوعات الأدوية والأغذية المفردة ،المركبة التى بلغت ذروتها آنذاك، وكذلك إلى وجود عشرات المؤلفات والرسائل فى الطب النبوى، وإن لم يصرح إلاّ بواحد منها هو كتاب الطب النبوى لأبى نعيم الأصبهانى (ت٤٣٠هـ / ١٠٣٨م) وكذلك إلى الاستطرادات اللغوية والفقهية والعلمية، وهى استطرادات كثيرة وطويلة، وكذلك إلى كثرة نقوله للأحاديث النبوية من الصحيحين والمسانيد خاصة مسند ابن حنبل والسنن الأربعة، خاصة سنن ابن ماجه والترمذى.. سواء وردت فى الصحيحين مع خلاف فى الرواية Version, Variant، أو لم ترد، وبعضها أحاديث موضوعة أو مجروحة أو غريبة أو ضعيفة، وإن كان ينبرى للدفاع عن بعض الأحاديث، وتبرير ما بينها من تناقض بحسب السياق ومقتضى الحال فى رأيه وبحسب تأويله.

أما الزيادة الحقيقية التى لم ترد فى كتاب ابن حبيب فهى تتعلق بالأدوية الإلهية لمعالجة كثير من الأمراض مثل الحمّى والصرع والإصابة بالعين، من إنس أو جن (النظرة) واللديغ وسائر الأمراض التى تعزى - فى رأيهم - إلى السحر، إذ كان ابن قيم يرى أن أنفع الأدوية للسحر هى الأدوية الإلهية (ص١٢٦) وخاصة للنساء والصبيان والجهال وأهل البوادى (ص١٢٧)، ويعقد لذلك فصولاً مطولة (ثمانية عشر فصلاً) تتضمن نصوص الرقى وأنواعها ووظائفها، وكذلك نصوص الأدعية ووظائفها وكيفية أدائها (مصحوبة بالنفث والتفل). ويعترف ابن الجوزية بأن بعض الكلام الذى قيل على لسان الكهّان فى الجاهلية ، والصوفية ، أو الأولياء، أو ممن يعتقد بهم العوام ـ له خواص ومنافع مجرية، ثم يتساءل «فما الظن بكلام رب العالمين ورسوله؟» (ص١٧٧).

كذلك يعقد المؤلف فصولاً أخرى كثيرة تتعلق بالهدى النبوى فى حسن تدبير المطعم والمشرب والملبس والمسكن والرياضة وغيرها (ص٢١٣ ـ ٢٤٨) كما يعقد فصلاً إضافياً عن الجماع والباه (ص ٢٤٩ ـ ٢٦٥) وآخر فى علاج العشق (ص٢٦٥ ـ ٢٧٨).

أما أطول الفصول فقد عقدها لذكر شئ من الأدوية والأغذية المفردة التى جاءت على لسانه (ص) مرتبة على حروف المعجم (ص ٢٨٣ ـ ٤٠٥) وقد كان ذلك تقليداً فى كتب الطب النبوى السابقة منذ كتاب ابن حبيب، ومعظم هذه الأدوية الطبيعية هى فى الحقيقة أدوية شعبية كانت ذائعة منذ العصر الجاهلى وصدر الإسلام، ولكن ابن الجوزية تناول خاصياتها العلاجية فى ضوء كتب الأدوية والأغذية المفردة والمركبة التى كتبها أرباب الصنعة الطبية (العلمية) ثم أضاف إليها ـ ابن الجوزية ـ الأدوية الروحية، مرتبة حسب حروف معجمة (٥٤).

وأخيراً يختتم ابن قيم كتابه بعدة فصول صغيرة تتضمن نصوصاً من جوامع الكلم والوصايا والأقوال الطبية المأثورة التقطها من قراءاته ونقلها ـ كما يقول ـ من كتب الطب، لأبقراط وجالينوس وأفلاطون وابن ماسويه[٥٥] وبختيشوع[٥٦]، وبعض الحكماء، ممن تنسب إليهم، كالسيدة عائشة، وعلى بن أبى طالب، ولكنه يرجح أن معظمها للحارث بن كلدة[٥٧]، طبيب العرب المشهور، وأضرابه من حكماء العصر الجاهلى، وبعضها ينسب إلى الإمام الشافعى[٥٨]، وبعضها غير معروف القائل[٥٩]، والطريف أن معظمها لا يثبت أمام الفحص العلمى أو المنطق[٦٠].

وإذا كان كتاب ابن الجوزية قد تضخم كمّاً وكيفًا قياساً إلى كتاب ابن حبيب، فإنه قد تضخم كمّاً فقط قياساً إلى الأحاديث النبوية الطبية الواردة فى كتب الحديث المعتمدة (الصحيحة).

٣ : ٣ : ٢ : ٥ من اللافت للنظر، أيضًا، أن ابن قيم الجوزية ظهر فى هذا الكتاب متعاطفاً مع الطب الشعبى (الطب البدوى الجاهلى أيضًا، وطب الحضر من أهل الحجاز، أو ما يطلق عليه طب العرب) فهو كالطب النبوى كلاهما يعتمد فى العلاج على الأدوية والأغذية المفردة، وينأيان عن استخدام الأدوية المركبة التى تسمى الأقرباذين «وهو ـ أى الطب الشعبى ـ غالب طب الأمم على اختلاف أجناسها من العرب والترك، وأهل البوادى قاطبة» (ص١٠) ذلك أن «غالب عادات العرب وأهل البوادى الأمراض البسيطة، فالأدوية البسيطة تناسبها، وهذا لبساطة أغذيتهم» (ص ٧٣)، والطريف أن ابن الجوزية.. ينقل لنا اعتراف النبى (ص) نفسه بأن خير ما تداوى به العرب ـ قبل الإسلام ـ هو الحجامة (ص٥٣) وظل الأمر كذلك بعده. ومما يقول أيضًا «وأما الحديث الدائر على ألسنة كثير من الناس: الحمية رأس الدواء، والمعدة بيت الداء، وعودوا كل جسم ما اعتاد. فهذا الحديث إنما هو من كلام الحارث بن كلدة طبيب العرب، ولا يصح رفعه إلى النبى (ص)»، (ص١٠٤)، كما أشاد بغيره من أطباء العرب وحكمائهم فى الجاهلية[٦١] وصدر الإسلام، ومنهم من كان فى الأصل كاهناً أو عرّافاً ممن كانوا يتوسلون بالجن. وكان ابن قيم يصف الحارث بن كلدة فى العرب بأنه «كان فيهم كأبقراط بين قومه» (ص١١٧)، ويستشهد بأقواله كثيراً. ويفرق ابن قيم أيضًا بين طب الجاهلية وطب الإسلام من حيث إن الأول كان يتم «من غير إضافة إلى الله سبحانه، فأبطل النبى اعتقادهم ذلك» (ص١٥٣).

٣ : ٣ : ٢ : ٦ تكاد تسيطر على الكتاب مقولة هجومية فى ظاهرها، دفاعية فى حقيقتها، راحت تطالعنا على مدار الكتاب كله، منذ الصفحة الأولى (ص٥) حتى النهاية (ص٤١٣). وملخص هذه المقولة أن فى الطب النبوى «من الحكمة ما تعجز عقول أكثر الأطباء عن الوصول إليها، وأن نسبة طبهم كنسبة طب العجائز إلى طبهم» أو قوله: «كنسبة طب الطرقية والعجائز إلى طبهم» فى مواضع أخرى كثيرة مرات ومرات[٦٢]، وتبريره فى ذلك يتضح من إحدى هذه المرات، حيث يقول: «وقد تقدم أن طب الأطباء بالنسبة إلى طب الأنبياء أقل من نسبة طب الطرقية والعجائز إلى طب الأطباء، وأن بين ما يتلقى بالوحى وبين ما يتلقى بالتجربة والقياس من الفرق أعظم مما بين القدم والفرق (الرأس)»[٦٣]. وتكشف هذه المقولة، وما تنطوى عليه من أحكام قيمية ودينية عن مدى البون الشاسع الذى يراه ابن الجوزية بين الطب النبوى والطب العلمى، تمامًا مثل النسبة بين الطب العلمى والطب الشعبى، أو طب العجائز، وطب الطرقية (وهم الكحالون وأطباء العيون الجوالون) وشتان بين الطب العلمى والطب الشعبى من وجهة نظر أرباب الصناعة الطبية الرسمية.

٣ : ٣ : ٢ : ٧ يشن ابن الجوزية حملة شعواء على أصحاب الطب الدنيوى، أو الطب العلمى، فيتهمهم بالجهل، ويسفه آراءهم ويحقر من شأنهم، فهم محدودو الأفق والمعرفة معاً؛ إذ لا يعرفون إلا طب الأبدان، أما طب القلوب فهو فوق طاقتهم» (ص٣١) ؛ ذلك أن ما يتميز به الطب النبوى هو طب الأرواح، ولذلك فهو يسخر منهم بقوله: «وأما جهلة الأطباء وسقطتهم وسفلتهم ومن يعتقد بالزندقة فضيلة، فأولئك ينكرون الأرواح... ومن له عقل ومعرفة بهذه الأرواح وتأثيراتها يضحك من جهل هؤلاء الأطباء وضعف عقولهم...» (ص٦٧) ، وحول العلاج ببعض الأدوية (الشعبية) التى تطبب بها الرسول وخاصة حين تعالج من السحر، أو تعالج بالرقى والأدعية، يقول ابن الجوزية: «وعلاجه لا ينكره إلا قليل الحظ من العلم والعقل والمعرفة» (ص٦٩) ، يعنى الأطباء الذين يتمادى أيضًا فى وصفهم بقوله: «وما أضر على الصناعة الطبية من زنادقة القوم وسفلتهم وجهالهم» (ص٧١)، وفى مجال المقارنة كثيراً ما يقول: «ولو أن أبقراط أو جالينوس أو غيرهما وصف هذا الدواء لهذا الداء لخضعت له الأطباء وعجبوا من كمال معرفته» (ص١١٠) ، أو بقوله: «وهو طب لا يهتدى إليه كبار الأطباء وأئمتهم، بل هو خارج من مشكاة النبوة» (ص١١٢) ، أو «قد خفى على جهال الأطباء نفعه ـ بعض النباتات الطبية

- من وجع ذات الجنب[٦٤] فأنكروه، ولو ظفر هذا الجاهل بهذا النقل عن جالينوس لنزله منزلة لص... ولو أن هؤلاء الجهال وجدوا دواءً منصوصاً عند بعض اليهود والنصارى والمشركين من الأطباء لتلقوه بالقبول والتسليم» (ص٣٥٤) ، وما أكثر ما قال ابن الجوزية فى هذا الأمر. [٦٥]

٣ : ٣ : ٢ : ٨ على الرغم من هذه الحملة الضارية التى يشنها ابن الجوزية، فإنه يعتمد عليهم وعلى مؤلفاتهم الطبية اعتماداً كبيراً كاملاً.. خاصة فى تفصيلات النظرية الطبية اليونانية بعد أن شرحها وبسطها لعامة الجمهور الطبيب الفيلسوف الرازى (جالينيوس العرب) وابن سينا وغيرهما، كما اعتمد أيضًا على مؤلفاتهم فى الأدوية والأغذية المفردة والمركبة، كما استخدم أيضاً مصطلحاتهم الطبية والدوائية فى التشخيص وبيان الخاصيات المميزة، ولا يرى بأسًا فى أن ينقل عنهم مباشرة .. ولهذا تصادفنا فى الكتاب عشرات النصوص مسبوقة بعبارات توثيقية مثل : قال صاحب القانون، يعنى ابن سينا، أو قال أبقراط فى التقدمة (يعنى : كتاب تقدمة المعرفة) أو قال أبقراط فى (الفصول) أو قال أبقراط - على الإطلاق - أو قال جالينيوس، أو قال صاحب الكامل، كما تصادفنا شروح مسهبة مسبوقة بقوله : « وهذه مسألة اختلف فيها الأطباء، ويعرض لآرائهم، أو قال بعض الأطباء . وإذا كان رأى الأطباء موافقاً فى تفسيره لبعض قضايا الطب النبوى استشهد به ابن الجوزية، مسبوقًا بعبارات إطرائية، مثل: « قال لى بعض فضلاء الأطباء، أو قال بعض المتقدمين من أئمة الطب» ، أو هذا ما قاله أئمة الطب»، أو قوله : « وهذه الأحاديث (النبوية) موافقة لما أجمع عليه الأطباء»، أو «وعقلاء الأطباء معترفون » ، أو « وقد اعترف فاضل الأطباء جالينيوس بذلك» ، أى بما يطابق الحديث النبوى . وهكذا يصبح الأطباء الذين يتفقون مع ما يذهب إليه من تفسيرات للأحاديث النبوية الطبية هم أئمة الطب، وفضلاء الأطباء، ومن عداهم فهم زنادقة وسفلة وجهلة ؟!!!

٣ : ٣ : ٢ : ٩ فى ضوء العرض السابق لكتاب ابن قيم تتأكد لدينا بعض الحقائق منها:

أ- أن النبى (ص) كان يستدعى الأطباء له أو لأصحابه إذا دهمهم مرض كبير، وهذا يعنى أنه لو كان طبيباً لما اضطر إلى استدعائهم، وعالجهم وعالج نفسه، وإنما هو - فى الأمراض البسيطة - كان يعالج نفسه أو أهله، وينصح صحابته بالتداوى بما هو شائع بينهم من طب وأدوية بسيطة وعلاجات (شعبية) .

ب - ومنها أن ابن قيم أضفى طابع القداسة على الطب النبوى على اعتبار أنه صادر عن نبى معصوم يوحى إليه؛ بل هو «طب قطعى إلهى صادر عن الوحى» على حد تعبيره على الرغم من أن النبى نفسه (ص) لم يزعم لنفسه ، أو لغيره أنه عالم بالطب ، أو فقيه فيه على هذا النحو القطعى الذى ذهب إليه ابن قيم الجوزية.

ج - ومنها أن الطب النبوى، يتفق فى كثير من العلاجات بالأدوية الطبيعية والأدوية الإلهية أو بهما معًا، مع الطب الشعبى أوالبدوى أو العربى، الذى كان يتداوى به النبى نفسه(ص) .

د - ومنها أن الفارق بين الطب النبوى والطب الشعبى فارق معنوى، فالأول صادر عن النبى عليه السلام، أما الآخر فصادر عن «العجائز» فى البوادى و «الطرقية» (الأطباء أو المعالجين الجوالين فى الطرقات - وخاصة كحالى العيون والحلاقين والعشابين والعطارين الجوالين، والمجبرين للعظام وأضرابهم) .

هـ - ومنها أن كتابه فى الطب النبوى - عند الفحص العلمى - قد ثبت أنه مزيج من أدبيات الطب العلمى (الرسمى) وعلاجات الطب الشعبى المعروفة للعامة والخاصة آنذاك.

رابعًا : الطب النبوى
هل هو طب علمى أم شعبى ؟

٤ :١ بداية ينبغى أن نتذكر الفرق بين الطب النبوى من حيث هو أحاديث نبوية شريفة صنّفها رجال الحديث وجامعوه فى باب الطب (الصحة والمرض) ومن حيث هو عنوان لكثير من المؤلفات التى كتبها الفقهاء الموسوعيون - وبعضهم كان طبيبًا - [٦٦] وتكمن أهمية هذا الفارق فى أنه يمكن أن يحسم القضية برمتها على نحو ما نرى وشيكاً.

من المعروف أن الكتب والمؤلفات والرسائل التى كتبت فى الطب النبوى، و التى سعت حثيثًا إلى إثبات صحة العلاج النبوى، ومن ثم المعجزة النبوية الطبية، قد قامت فى أساسها وجوهرها على النظرية الطبية اليونانية التى ظلت مسيطرة تماماً على جميع المدارس الطبية القديمة، اليونانية والهلّينية، والبيزنطية والسريانية والعربية والأوروبية حتى القرن الثامن عشر، غير أن هذه النظرية قد سقطت اليوم نهائيًا أمام

مكتشفات العلوم الطبية الحديثة؛ وهذا يعني ببساطة أن الأساس العلمي الذي قامت عليه كتب الطب النبوي قد انهار تماماً.. وأن نسبتها إلى النبي صلى الله عليه وسلم أمر من شأنه أن يقلل من شأنه (ص) لأنه في الحقيقة شأن من شؤون الدنيا(٦٧)، وإن كان ثمة محاولات مستميتة لإحيائها في الآونة الأخيرة، مع امتداد التيار الأصولي والصحوة الإسلامية(٦٨) ولهذا ليس عفواً أن يعاد طبعها وتحقيقها من جديد في عقد الثمانينات وأوائل العقد التسعيني (انظر تاريخ النشر في قائمة المصادر والمراجع الملحقة بالبحث)، ويلفت النظر أن معظم المحققين من الأطباء «الإسلاميين» الذين يسعون إلى تجديد مادتها (تفسيراتها) العلمية يقومون في شروحهم وتعليقاتهم بعرضها على منجزات العلوم الطبية المعاصرة، ويبلغ ببعضهم الأمر أن زودها بصور طبية ملونة، منزوعة من المراجع الطبية الأوروبية والأمريكية الحديثة، مع إضافة الأسماء اللاتينية إلى أسماء النباتات الطبية الواردة في كتب الطب النبوي، وكذلك خواصها العلاجية (بالإنجليزية أو الفرنسية أو اللاتينية) باعتبارها علامة مميزة من علامات التحقيق (٦٩) وعلى الرغم مما يبذله المحققون المعاصرون - وخاصة الأطباء منهم - في إحياء كتب التراث الطبي النبوي، فإنها تبقى في رأينا نوعاً من المؤلفات في الطب التقليدي القديم Traditional Medicine.

٤ : ٢ في ضوء هذه التفرقة بين الطب النبوي - في الأحاديث - والطب النبوي - في المؤلفات - يعنينا أن نقف عليها - للإجابة عن السؤال المطروح - باعتبارها أحاديث نبوية فقط بعيدة عن شروح المحدثين وتأويل الفقهاء، فإذا هي في رأينا طب شعبي موروث بالمصطلح العلمي المعاصر Folk Medicine والبراهين على ذلك كثيرة وميسورة، علمياً وتاريخياً وفولكلورياً، ومنها ما ورد نصيًا على لسان الرسول (ص) نفسه أو على لسانه حين كان يطبب نفسه أو يأمر غيره بالتطبب بدواء بعينه كان شائعًا في زمانه بين أهل الحجاز والبوادي المجاورة، مثل الفصد والحجامة والكيّ بالنار، مع أنه شخصياً كان يكره أن يكوى بالنار، ويؤثر الحجامة عليها، لكنه لم يمنع الناس من التداوي بالكي على جاري عاداتهم، كما كان ينصحهم بالتداوي بالأعشاب والنباتات الطبية الصحراوية المعروفة بينهم، كما كان يعالجهم أو ينصحهم بالعلاج بالرقى والتعاويذ والأدعية والأذكار وبفاتحة الكتاب وغيرها من السور والآيات القرآنية، وما أكثر ما ورد في هذا الباب لمعالجة الأمراض العضوية والنفسية (كالسحر والإصابة بالعين والصرع، وكالحمى وسموم العقارب والحيات مثلاً) .... وذلك كله كان معروفاً ذائعًا بين أهل البوادي، وأهل الحجاز من (طب العرب) وكانت المشكلة أن كثيراً من القوم كانوا يعرضون أدويتهم وما لديهم من رقى وتعاويذ عليه (ص) خشية أن تكون تلك الأدوية والعلاجات محرّمة في الدين الجديد.. فكان، عليه السلام، يقرهم عليها ما دامت بعيدة عن شبهة الشرك والسحر والكهانة، وقد بلغ الخوف والحذر بالقوم أنهم كانوا يسألونه عن شرعية الطب والعلاج، وهل دفْع المرض يتعارض مع الإيمان بالقضاء والقدر.. فكان صلى الله عليه وسلم يأمرهم بالتداوي قائلاً: «ما أنزل الله داءً إلا أنزل له الشفاء»، وفي مسند الإمام أحمد: «..عن أسامة بن شريك، قال: كنت عند النبي صلى الله عليه وسلم، وجاءت الأعراب، فقالوا: يا رسول الله، أنتداوى؟ فقال نعم يا عباد الله تداووا، فإن الله عزّ وجلّ لم يضع داءً إلا وضع له شفاء، غير داءٍ واحد، قالوا: ما هو؟ قال الهرم».. ولهذا ليس محض مصادفة أن تبدأ أبواب الطب في كتب صحاح الأحاديث بهذا الحديث أو بحديث مماثل يبيح التداوي (٧٠).

بل كان عليه السلام يأمرهم باستدعاء أطباء أو حكماء العرب، بل لهم أن يعرضوا أنفسهم على «أحذق» الأطباء، خاصة في الجراحة.. وهو نفسه (ص) استدعى الحارث بن كلدة طبيب العرب، لنفسه ولبعض الصحابة، وكذلك فعل الصحابة مثله في استدعاء الأطباء، وخاصة عمر بن الخطاب الذي استدعى الحارث مراراً، ولم يكن الحارث في حقيقة أمره إلا طبيباً شعبيًا، وهذا كله يعني ببساطة ووضوح أن النبي صلى الله عليه وسلم لم ينه عن طلب العلاج، واستدعاء الأطباء، ولو كان هو شخصيًا طبيباً لما استدعى الأطباء، ولما استشار الصحابة في أمر بعض العلاجات .ومن يعود إلى الجامع الصحيح للإمام البخاري (كتاب الطب) يجد الشواهد والنصوص التي تؤكد - وبالتفصيل - ما ذهبنا إليه في هذه الفقرة. (٧١) كما يعني من جهة أخرى أن ما كان يتعالج به النبي وقومه - في المحصلة النهائية - ليس إلا طبًا شعبيًا موروثاً(٧٢) Folk Medicine بالمفهوم العلمي الدقيق لهذا المصطلح في علم الفولكلور، وأن ذلك لا علاقة له بالأوامر والنواهي الإلهية.

٤ : ٣ لا يعني ذلك الإقلال من الطب النبوي أو الأحاديث النبوية الطبية، فالطب الشعبي كان ولا يزال رفيق الإنسان منذ عصوره البدائية المبكرة Primitive Medicine وحتى عصر الطب الحديث Modern Medicine؛ بل يعني أيضاً أنه لم يكن ثمة طب آخر (رسمي أو علمي) معروف بين العرب آنذاك، في العصر الجاهلي وصدر الإسلام، وكان الطب

الشعبى أو العلاج بالأعشاب والأدوية والعلاجات البسيطة هو الطب الوحيد المتاح آنذاك، وأن ما فعله النبى هو أن أقرّ العرب عليه، وطبب به نفسه وأهله فكان أن أضفت التجربة النبوية العلاجية على هذا النوع من الطب - كما يقول الفقهاء - «شرعية» دينية، بكل ما يمكن أن توحى به هذه الشرعية من دلالات نفسية ومعانٍ روحية «مقدسة»، ولا أحد يستطيع أن ينكر أثر الإيمان الدينى أو الروحى فى الشفاء، وهذا هو الفارق الجوهرى والحاسم بين الطب النبوى والطب الشعبى فى التراث العربى عند الفقهاء. فالطب النبوى عندهم مقدس (إلهى) بنسبته إلى الرسول الأعظم، صلوات الله عليه وسلامه، الذى لا ينطق عن الهوى، بل هو وحى يوحى إليه وأيضًا (بحكم الإشارات القرآنية العديدة، ولو كان ذلك فى سياقات اجتماعية وفقهية مغايرة للسياقات الطبية المعروفة...) وإذا كان فى القرآن شفاء للناس، فهو الشفاء الروحى الإيمانى للمؤمنين به. أما الطب الشعبى - وهو طب عملى - فى المقام الأول (قائم على التجربة والخطأ والممارسة) فأربابه بشر عاديون غير مقدسين، بل فيهم الدجالون والمشعوذون والجهلة، والمنجمون والسحرة، وهذا كله مما نهى عنه الشرع الشريف، أما الإيمان بالطب - كما ورد فى الأحاديث النبوية الصحيحة - فبعيد عن الشبهة والشرك، بقدر ما هو نابع من الإيمان بعوامل دينية وروحية ونفسية عميقة، ذلك أن النبى بثاقب حكمته، وكامل هيبته النبوية المقدسة، كان يعرف كيف يشير على قومه بالتداوى بالأدوية الطبيعية المتاحة، وبالأدوية الروحية، فإذا هم «بقلوبهم العامرة بالإيمان وبمعتقداتهم الصحيحة، وبثقتهم المطلقة فى رسول الله» يجدون فيها الشفاء شريطة أن يوافق الدواء الداء، على حد تعبيره عليه السلام، (يعنى التشخيص الصحيح للمرض ومن ثم اختيار الدواء المناسب) وهذا الفارق لا ينبغى أن يستهان به، وخاصة عند الفقهاء والعوام، بين الإلهى وغير الإلهى، بين المقدس وغير المقدس، بين الدينى والدنيوى. ويتوقف نجاح العلاج على قدر الإيمان بهذا أو بذاك.. وللإيمان - كما نعرف - فعل السحر فى النفوس، الأمر الذى دفع أرباب الطب الشعبى إلى مزج أدويتهم الطبيعية ببعض الأدوية أو العلاجات الروحية كالرقى والتعاويذ «الشرعية»، وغير الشرعية، كالتمائم والأحجبة والكتابات السحرية و(الطلسمات) و(التنجيم) وغير ذلك من ممارسات غيبية، قد نهى الشرع عنها، لكن إيمان العامة بها ظل أقوى من كل المحرمات والنواهى، فتأثير المعتقدات الشعبية Folk Beliefs فى المجتمعات الشعبية - كما نعرف - أقوى بكثير جداً من المعتقدات الدينية التى يلزمهم أو يأمرهم بها الفقهاء. إن هذه المعتقدات الشعبية فى الواقع هى جوهر الدين الشعبى Folk Religion (وهو يختلف كثيراً عن الدين الرسمى.. كما يعرفه الفقهاء والعلماء) الذى يسيطر على عقولهم وأفكارهم ووجداناتهم، ويحدد لهم منظومات القيم وأنماط السلوك ولا سيما فى عصور التخلف والانحطاط، بما فى ذلك الإيمان بالخزعبلات Superstitions التى لا تزال قارّة فى وعى أو لاوعى الإنسان المعاصر، وتؤثر فيه وذلك فى كل المجتمعات المتقدمة وغير المتقدمة على السواء.

هذا يعنى أيضًا، أن الطب الشعبى أوسع باباً من الطب النبوى، لأنه لا يلتزم مثله بالعلاجات «الشرعية»، «بل يتجاوزه إلى العلاج بوسائل أخرى غيبية أيضاً»، ولكنها غير شرعية وتدخل فى باب «الكفر» من وجهة النظر الشرعية، كما يقول ابن خلدون: «فجعلت الشريعة باب السحر والطلسمات والشعوذة باباً واحداً لما فيها من الضرر، وخصته بالخطر والتحريم»(٧٣)، وكذلك كان الحال مع الكهانة والنجامة والسيمياء وغيرها.

٤ : ٤ ما دمنا قد ذكرنا ابن خلدون (ت٨٠٨هـ - ١٤٠٦م) هذا العلامة الفذّ، فقد آن الأوان أن نسوق رأيه فى هذه القضية، فقد كان أكثر شجاعة؛ برغم أنه عاش فى العصور الأكثر ظلامًا - فى شجبه واستنكاره لبدعة التأليف فى الطب النبوى الطاغية على معاصريه.. فأبدى رأيه - دون موارية - وكان حاسمًا فى أمرين: أحدهما أن الطب المنقول فى الشرعيات (أى الطب النبوى فى كتب الفقهاء) من قبيل الطب الشعبى (أو طب العرب أوالبدو كما يسميه) والآخر: أن الرسول إنما بعث نبيًا هادياً ولم يبعث طبيبًا مداوياً (بالمعنى الطبى) ومن ثم فهو ينكر عندهم ما يسمى بالطب النبوى، وينفى عن النبى صنعة الطبابة.. وأن الأمر كله لا يعدو التبرك، وهذا نص ابن خلدون فى المقدمة:

«والطب المنقول فى الشرعيات من هذا القبيل (طب العرب)، ليس من الوحى فى شئ. وإنما هو أمر كان عادياً للعرب، ووقع فى ذكر أحوال النبى (ص) من نوع ذكر أحواله التى هى عادة وجبلّة، لا من جهة أن ذلك مشروع على ذلك النحو من العمل، فإنه صلى الله عليه وسلم إنما بعث ليعلمنا الشرائع ولم يبعث لتعريف الطب ولا غيره من العاديات، وقد وقع له فى شأن تلقيح النخل ما وقع، فقال: أنتم أعلم بأمور دنياكم، فلا ينبغى أن يحمل شئ من الطب الذى وقع فى الأحاديث المنقولة على أنه مشروع، فليس هناك ما يدل عليه، اللهم إلا إذا استعمل على جهة التبرك وصدق العقد الإيمانى، فيكون له أثر عظيم فى النفع، وليس ذلك فى الطب المزاجى

(العلمى) وإنما هو من آثار الكلمة الإيمانية، كما وقع فى مداواة المبطون بالعسل، والله الهادى إلى الصواب»(٧٤). وقد أخذ بهذا الرأى - رأى ابن خلدون - من العلماء المعاصرين من المحدثين الدكتور توفيق الطويل فى دراسته عن الطب العربى.

فى ضوء ما قدمنا من أدلة يمكن لهذا البحث أن يؤكد أن الطب النبوى، فى المحصلة الأخيرة، هو طب شعبى يتفق وتعاليم الشريعة الإسلامية، دون أن يتجاوز ذلك إلى الطب الشعبى العام، بممارساته الشرعية وغير الشرعية، والله الموفق.

* * *

الهوامش

(١) يعرف الطب العربى بأنه: كل ما كتب فى الطب والعلوم الملحقة به باللغة العربية إبان الحضارة العربية الإسلامية، حول هذا المصطلح، والطب العربى الإسلامى، انظر كلاً من كتابات عبد الرحمن بدوى، توفيق الطويل، سلمان قطانة الواردة فى قائمة مراجع البحث.

(٢) الطب المزاجى: المزاج هو الطبع أو الفطرة، والأمزجة فى ضوء النظرية الأبقراطية Hippocratic theory تسعة (لامجال لذكرها) ومن هنا قيل إن الأمزجة أربعة: المزاج الدموى، والمزاج البلغمى والمزاج الصفراوى، والمزاج السوداوى، ولكل صاحب مزاج سمات وملامح، جسدية ونفسية. وتعرف أيضاً بنظرية الأخلاط الأربعة التى قام عليها الطب اليونانى، وذاعت بعد ذلك ذيوعاً كبيراً فى الطب العربى، ومجمل النظرية قائم على الاعتقاد بأن الأشياء تتكون من عناصر أربعة رئيسية هى: الماء والهواء والتراب والنار، والجسم الإنسانى مزيج متناسب من هذه العناصر، إن امتزجت امتزاجًا محكمًا فى الكيفية والكمية كانت هذه حالة الكرازيس Crasis أى الامتزاج، ولكن إذا زاد أحد العناصر أو نقص أو امتنع عن الامتزاج بالعناصر الأخرى حدثت الأمراض. تعود هذه النظرية إلى أبقراط Hippocrates (ت ٣٧٠ق . م) ، للوقوف على مجمل النظرية، انظرها مبسطة فى مقال: الطب العربى، سلمان قطانة، مجلة عالم الفكر م (١٠)، ع (٢) يوليو ١٩٧٩ (ص ٢٢٧ - ٢٩٤) ومصادر النقل هناك..

وانظر أيضًا أقدم نص عربى فى النظرية الطبية اليونانية فى كتاب: الطب النبوى، لعبد الملك بن حبيب الأندلسى (١٨٠ - ٢٣٨هـ / ٧٩٦ - ٨٥٣م) تحقيق د/ محمد على البار، ص ٣٠ - ٣٣، دار القلم، دمشق، ط ١، ١٩٩٣.

(٣) الطب الروحانى: هو العلم بكمالات القلوب وآفاقها وأمراضها وأدوائها، وبكيفية حفظ صحتها واعتدالها، والطبيب الروحانى هو الشيخ العارف بذلك الطب، القادر على الإرشاد والتكميل. انظر: كتاب التعريفات، الجرجانى، ص ١٥٩.

(٤) انظر أحد المؤلفات الحديثة فى تاريخ الطب العربى، فى قائمة مراجع البحث.

(٥) طب الطرقية: طب الأطباء الجوالين وخاصة كحالى العيون والعطارين والمجبرين... إلخ.

(٦) انظر للباحث: مصادر دراسة المأثورات الشعبية فى التراث العربى، عالم الفكر، م(٢١)، ع (٢) أكتوبر ١٩٨٩ خاصة ص ١٨٧ .. وما بعدها.

(٧) انظر: مقدمة ابن خلدون، الفصل التاسع والعشرين «فى صناعة الطب وأنها محتاج إليها فى الحواضر والأمصار دون البادية»، ص٤٦٠ - ٤٦٢.

(٨) صبح الأعشى، ٣: ٤٩٢.

(٩) نهاية الرتبة، ص٩٧.

(١٠) نفسه، ص٩٧.

(١١) نفسه، ص٩٨.

(١٢)انظر: صبح الأعشى، ١٤: ٢١١.

(١٣) انظر نهاية الرتبة، الفصول رقم ١٧، ١٨، ٣٦، ٣٧ فى الحسبة على الصيادلة، والعطارين، والفصادين، والحجامين، والأطباء، والكحادين، والمجبرين، والجراحين.

(١٤) صبح الأعشى ، ٥: ٤٦٧.

(١٥) نهاية الرتبة، ص ٩٨.

(١٦) نفسه ، ص ٩٧ - ١٠٢.

(١٧) المصدر نفسه، خاصة ص١٠٠.

(١٨) انظر على سبيل المثال ما كتبه توفيق الطويل: لقطات طبية من تاريخ العرب الطبى، عالم الفكر، الكويت، م(٥)، ع (١)، ص ٢٤٥ ـ ٢٨٨.

(١٩) تراث الإسلام، ص ٥٠٢.

(٢٠) انظر قائمة بأسماء مؤلفات بعضهم فى المراجع الحديثة فى نهاية البحث، وذلك للوقوف على إسهامات العرب الأصلية فى العلوم الطبية.

(٢١) انظر للباحث، بردة البوصيرى قراءة فولكلورية، المقدمة.

(٢٢) ماكس مايرهوف: الطب العربى، فصل فى كتاب تراث الإسلام بإشراف السير تومس أرنولد، ص٤٧٦.

(٢٣) المصدر السابق.

(٢٤) لمزيد من التفصيل، انظر مادة طب فى لسان العرب، والصحاح، وتاج العروس، والقاموس المحيط، ويعنينا هنا الإشارة إلى أن الطب بكسر الطاء تعنى الإصلاح والحذق (وكل حاذق عند العرب طبيب) ولقد سمى الطبيب طبيبًا لحذقه وفطنته فى اكتشاف المرض والقضاء عليه، ومن معانى الطب: السحر أيضاً، ويقال رجل مطبوب أى مسحور، فالطب هو السحر والعلم معاً بالمعنى الأنثروبولوجى. وهكذا ترتبط كلمة الطب بالسحر فى العربية، مما يعنى أن العرب ـ كغيرهم من الشعوب ـ كانوا يعزون أسباب المرض إلى القوى الشريرة والسحر الأسود وكيد السحرة، فضلاً عن الحسد والعين الشريرة (عين الجن أو النظرة كما تسمى) وعندئذ فالعلاج الناجع فى رأيهم لا يكون إلا باسترضاء هذه القوى حتى تكف أذاها عنهم، ويتم فك السحر أو يتخلص المريض من أثر العين الشريرة ويتحقق الشفاء المرجو، ويقوم بالوساطة أفراد متميزون ـ لهم قدارت خاصة ـ وعلى رأسهم الطبيب الكاهن Shaman المعروف فى الجاهلية قبل أن يقضى الإسلام على طب الكهانة.

(٢٥) مقدمة ابن خلدون، ص٥٤٦.

(٢٦) المقدمة، ص٤٥٧ ـ ٤٥٩.

(٢٧) للتفاصيل، راجع صحيح البخارى، ج٧، ص١٥٨، فصل الطب.

(٢٨) انظر المقدمة، ص٥٤٩ ـ ٥٥٧، وانظر الجزء الثالث كاملاً من طبعة على عبد الواحد وافى؛ للوقوف على شروحه المستفيضة، البالغة الأهمية فى مجال العلاج الطبى بالعلاجات السحرية.

(٢٩) انظر على سبيل المثال:

- Folklore and folklife (ed.), by Richard Dorson P.P 191-215.

-Merria Leach (ed.), Standard Dictionary of Folklore and Mythology (Funk and Wagnall) See Articles: Cures, Diseases, Folk medicine, Medicine and various individual articles on diseases. specific.

(٣٠) انظر: طب العرب، تأليف عبد الملك بن حبيب، تحقيق محمد العربى الخطابى.

(٣١) يعرف فى الولايات المتحدة باسم The professional powwowr . ويعرف فى الثقافة البدائية باسم Shaman.

(٣٢)لقيامهم بعمل تعاويذ سحرية خاصة تعرف باسم fetish.

(٣٣) انظر للباحث: مصادر دراسة المأثورات الشعبية، مرجع سابق، ص ١٩٠ـ ١٩١.

(٣٤) انظر معجم الفولكلور، مصدر سابق بالإنجليزية، ص ٦٦٩.

(٣٥) انظر على سبيل المثال، الموسوعات التالية:

الحيوان للجاحظ، حياة الحيوان الكبرى للدميرى، مروج الذهب للمسعودى، عجائب المخلوقات للقزوينى، الآثار الباقية للبيرونى، ونهاية الأرب للنويرى، وصبح الأعشى للقلقشندى، والمستطرف للإبشيهى، وغيرها من كتب التراث العربى الموسوعى.

(٣٦) الطب النبوى، لابن قيم الجوزية، ص٥.

(٣٧) الطب النبوى، لابن قيم الجوزية، ص٥ ـ١٢ وانظر أيضاً على سبيل المثال: كتاب الأدوية و القرآن الكريم، تأليف د/ محمد محمد هاشم، جدة ١٩٨٣، وكتاب الأطعمة القرآنية غذاء ودواء، تأليف د/ محمد كمال عبدالعزيز (الرياض)، وكتاب نحل العسل فى القرآن والطب، تأليف د/ محمد على البنبى، القاهرة ١٩٨٧، والطب القرآنى للشيخ شعراوى، وكتاب مع الطب فى القرآن، تأليف د/ أحمد قرقوز وعبدالحميد دياب (١٩٨٤)، وكتاب الإعجاز الطبى فى القرآن والأحاديث النبوية، تأليف الدكتور عبدالله عبدالرزاق سعيد، جدة ١٩٨٥، وزيت الزيتون بين الطب والقرآن، تأليف د/ حسان شمسى باشا، جدة ١٩٩١، وكتاب عسل النحل شفاء نزل به الوحى، تأليف د/ عبدالكريم الخطيب، جدة ط٣، ١٩٨٤

(٣٨) انظر: تخريج ودراسة أحاديث الطب النبوى فى الأمهات الست، رسالة ماجستير، كتبها أحمد بن محمد زبيلة، كلية الدعوة وأصول الدين، جامعة أم القرى، مكة المكرمة.

(٣٩) الطب النبوى، لابن قيم، مقدمة المحقق د/ محمد على البار، ص٣.

(٤٠) انظر المصدر السابق، ص٥. ومن الجدير بالذكر أنه فى السنوات الأخيرة قد شاع التأليف ثانية فى الطب النبوى، فى ضوء العلم الحديث، لإثبات الإعجاز النبوى الطبى، انظر على سبيل المثال: قبسات من الطب النبوى فى ضوء الاكتشافات العلمية الحديثة، تأليف د/ حسان شمسى باشا، جدة، ١٩٩٠.

- الاستشفاء بالحبة السوداء بين الإعجاز النبوى والطب الحديث، د/ حسان شمسى باشا، جدة، ١٩٩٠.
- كتاب الإعجاز الطبى فى القرآن والأحاديث النبوية، تأليف د/ عبدالله عبدالرزاق سعيد، جدة، ١٩٨٥.
- العدوى بين الطب وحديث المصطفى، د/ محمد على البار، جدة ط٥، ١٩٨٦.
- الطب النبوى والعلم الحديث، د/ محمد ناظم نسيمى، بيروت، ١٩٨٧.

(٤١) الطب النبوى لابن القيم، ص٦.

(٤٢) انظر القائمة البيليوجرافية بمصادر البحث وانظر أيضًا علم طب النبى (ص) ومن صنف فيه، فى كشف الظنون، حاجى خليفة جـ٢، ص ١٩٠٥.

(٤٣) انظر فهارس دور الكتب العربية المتخصصة فى الطب مثل تلك التى أعدها:
سامى حمارنة، فهرس مخطوطات دار الكتب، القاهرة، ٦٧. وفهرس مخطوطات المكتبة الظاهرية، دمشق، ١٩٦٩.
سليمان قطاية، مخطوطات الطب والصيدلة فى المكتبات العامة بحلب، ١٩٧٦.

(٤٤) مثل: المنهل الروى فى الطب النبوى، لابن طولون، شمس الدين محمد بن أحمد وهو تلميذ السيوطى، وكتاب الطب النبوى لمحمد الصفتى الزينبى. وكتاب الطب النبوى لداود بن الفرج وغيرها كثير.

(٤٥) يروى الجاحظ أيضاً الحكاية التالية فى كتابه الذائع (البخلاء):
«كان أسد بن جانى طبيباً فأكسد مرة، فقال له قائل: السنة وبئة والأمراض فاشية، وأنت عالم ولك صبر وخدمة، ولك بيان ومعرفة، فمن أين تؤتى فى هذا الكساد؟ قال: أما واحدة، فإنى عندهم مسلم، وقد اعتقد القوم أن أتطبب، لا بل قبل أن أخلق، أن المسلمين لا يفلحون فى الطب، واسمى أسد وكان ينبغى أن يكون اسمى (صليبا وجبرائيل ويوحنا وبيرا) وكنيتى أبو الحارث، وكان ينبغى أن تكون (أبو عيسى وأبو زكريا وأبو إبراهيم) وعلىّ رداء قطن أبيض، وكان ينبغى أن يكون ردائى حريراً أسود، ولفظى عربى، وكان ينبغى أن تكون لغتى أهل جندى سابور» البخلاء ص١٠٢، طبعة دار المعارف، القاهرة.

(٤٦) انظر: تراث الإسلام، ص ٤٦٢ وما بعدها.
ويدخل فى ذلك مستشفيات الأمراض العقلية، والمستشفيات العسكرية، والمستشفيات المتنقلة، ومستشفيات المدارس والسجون، والمستشفيات العمومية التى كان يلحق بها كليات الطب والصيدلة والكحالة (طب العيون) والجراحة، وتوقف عليها الأوقاف العظيمة، المرجع نفسه ص ٥٠٩ ـ ٥١٤ ومصادر النقل هناك.

(٤٧) انظر أسباباً أخرى فى: الطب النبوى لابن حبيب، مقدمة المحقق، ص١١.

(٤٨) للمؤلف أيضًا كتاب بعنوان «طب العرب» يتحدث فيه عن الطب العربى الذى كان معروفاً فى عهد النبى (ص) والصحابة والتابعين، تحقيق محمد العربى البغدادى، دار الغرب الإسلامى.

(٤٩) انظر صحيح البخارى، ج ٧، ص ١٥٨ ـ ١٨١.

(٥٠) انظر للباحث: بردة البوصيرى، قراءة فولكلورية، ص١٩ ـ ٢٣، ص٥١ ـ ٥٥.

(٥١) الطب النبوى، ص٤١٤.

(٥٢) الطب النبوى، ص٤١٤.

(٥٣) الطب النبوى، ص ٤١٤.

(٥٤) نفسه، ص ٤١٥، وتتجلى هذه النزعة الدفاعية طبياً فى قوله: «ولذلك كانت الطبيعة الدموية لهم (للمسلمين) والصفراوية لليهود، والبلغمية للنصارى، ولذلك غلب على النصارى البلادة وقلة الفهم والفطنة، وغلب على اليهود الحزن والهم والغم والصغار، وغلب على المسلمين العقل والشجاعة والفهم والنجدة والفرح والسرور» ص ٤١٥.

(٥٥) من هذه الأدوية والأغذية النبوية والشعبية: الإثمد، الأرز، البلح، البصل، التمر، الشعير، الثوم، الحناء، الحبة السوداء، الخل، الرطب، الرمان، الزنجبيل، الصبر، الطين، العسل، العجوة (للسم وللسحر معاً)، العنبر، العود الهندى، العدس، قصب السكر، الكمأة، الكرفس، الكرات، الماء، الملح.. إلخ.

(٥٦) مثل الصبر والصلاة وفاتحة الكتاب والقرآن الكريم وكتب (تعويذات) نبوية للشفاء من الحمى، ولعسر الولادة، وللرعاف، ولعرق النسا، ولوجع الضرس، وللخراج، وغيرها.

(٥٧) مثل قوله من أكل البصل أربعين يوماً، فلا يلومن إلا نفسه، وقوله: ومن نظر فى المرآة ليلاً، فأصابته لقوة (شلل فى الوجه) أو أصابه داء فلا يلومن إلا نفسه.

(٥٨) مثل قوله: إدامة أكل البيض يولد الكلف فى الوجه.

(٥٩) مثل قوله: أربعة أشياء تهدم البدن: الجماع على البطنة، ودخول الحمام على امتلاء، وأكل القديد، وجماع العجوز.

(٦٠) مثل قوله: أربعة تقوى البصر: الجلوس حيال الكعبة، والكحل عند النوم، والنظر إلى الخضرة، وتنظيف المجلس.

(٦١) مثل: أربعة تهدم البدن: الهم والحزن والجوع والسهر، وأربعة تفرح: النظر إلى الخضرة، وإلى الماء الجارى، وإلى المحبوب.

(٦٢) انظر: الطب النبوى لابن قيم، ص ٤٠٥ - ص٤١٣.

(٦٣) لا تزال كلمة حكيم بمعنى طبيب متواترة حتى اليوم فى كثير من أرجاء الوطن العربى وخاصة المجتمعات الشعبية.

(٦٤) انظرها فى الصفحات التالية: ص١١ (مرتين) ص١٢، ٣٥، ٤٠، ٣٥٤، ٤١٣.

(٦٥) نفسه، ص٣٥٤.

(٦٦) ذات الجنب هو اجتماع حمى حارة فى الجسم مع وخز فى الأضلاع وضيق فى التنفس وسعلة جافة.

(٦٧) انظر مواضع أخرى من الكتاب ص٢٥، ١٢٥، ١٧١، ١٨٧، ٢١٠، ٢٣٢، ٤١٣.

(٦٨) مثل اللغوى الأديب الفقيه الطبيب : موفق الدين عبد اللطيف البغدادى (ت٦٢٩هـ) ، صاحب كتاب الطب من الكتاب والسنة، والمحقق مرتين، الأخيرة منها حملت عنوان (الطب النبوى) ، تحقيق يوسف بديوى، ١٩٩٠.

(٦٩) أوضح مثال لذلك جهود المحقق د/ محمد على البار، فى تحقيقه وشروحه وتعليقاته على كتاب الطب النبوى لعبد الملك بن حبيب الأندلسى، فى طبعته الأولى سنة ١٩٩٣ . (لقد بلغت الشروح والتعليقات وصور المرضى والنباتات حداً طغى على الكتاب فقد بلغت أكثر من عشرين ضعفاً قياساً إلى حجم الكتاب الأصلى نفسه.

(٧٠) انظر المسند (٢٧٨ : ٤)، وابن ماجه (٣٤٣٦)، وأبو داود (٣٨٥٥)، والترمذى (٢٠٣٩)، ومسلم (٢٢٠٤)، والبخارى (٣/ ١٥٨) خاصة مقدمات أبواب الطب عندهم.

(٧١) الجامع الصحيح ، ج٣، ص ١٥٨ - ١٨١، القاهرة، ١٣١٥ هـ.

(٧٢) يتجلى ذلك فى كثير من المواقف منها قوله وهو يحاور بعض قومه: «إن كان فى شئ من أدويتكم شفاء، ففى شرطة محجم أو لذعة بنار، وما أحب أن أكتوى». البخارى ٣:١٦٣ ولو كان الأمر إلهياً لأباح الحجامة وحرم عليهم العلاج بالكى وهو علاج مؤلم.

(٧٣) انظر المقدمة، ص: ٥٥٦.

(٧٤) المقدمة ، ص٥٤٦، وفى حديث المبطون إشارة إلى فشل العلاج بالعسل فى بعض الأمراض، مع أن النبى (ص) هو الذى اقترح المداواة به.. وقال عبارته الدالة : «صدق الله وكذب بطن أخيك»، انظر النص، فى صحيح البخارى،ج٣ ، ص ١٥٩.

المصادر والمراجع

أولاً : مصادر الطب النبوى فى التراث العربى (مسلسلة تاريخيا)

(١) الرسالة الذهبية فى طب النبى صلى الله عليه وسلم ، تأليف على بن موسى الرضا (ت٢٠٢ هـ) ، تحقيق د / محمد على البار ، دار المناهل ، بيروت . ب . ت (بعث بها إلى الخليفة المأمون فى حفظ المزاج وتدبيره) .

(٢) الطب النبوى : عبد الملك بن حبيب الأندلسى الألبيرى (ت ٢٣٨هـ)، شرح و تعليق :د/ محمد على البار ، دار القلم ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩٣ .

(٣) الطب النبوى :أحمد بن محمد بن السنى الدنيورى(٣٦٤هـ) .

(٤) طب النبى :لأبى القاسم الحسن بن محمد المحدّث النيسابورى (ت ٤٠٦هـ) .

(٥) الطب النبوى : لأبى نعيم أحمد بن عبد الله الأصبهانى (٤٣٠هـ) القاهرة، المنار ، ١٣٤٤هـ.

(٦) الطب النبوى:جعفر بن محمد المستغفرى النسفى (٤٣٢هـ)، طهران، ١٢٩٣هـ، طبعة النجف، ١٩٦٥ .

(٧) رسالة فى الطب النبوى : ابن حزم الظاهرى الأندلسى، على بن أحمد (ت٤٥٦هـ) بيروت ، ١٩٦٩.

(٨) الطب النبوى : عبد اللطيف البغدادى (ت٦٢٩ هـ) ، تحقيق يوسف على بديوى ، دار ابن كثير، دمشق ، ط١، ١٩٩٠.

(٩) الأربعين الطبية: المستخرجة من سنن ابن ماجه وشرحها للبغدادى أيضاً، تحقيق عبدالله كنون، وزارة الأوقاف، المملكة المغربية.

(١٠) الطب من الكتاب والسنة: للبغدادى أيضاً، تحقيق د/ عبد المعطى قلعجى، دار المعرفة، بيروت ١٩٨٦، (وهو نفسه المصدر رقم ٨ سابقاً).

(١١) الطب النبوى: الضياء المقدسى محمد بن عبدالواحد (ت ٦٤٣هـ).

(١٢) الشفا فى الطب المسند عن السيد المصطفى (ص): أحمد بن يوسف التيفاشى (ت ٦٥١هـ)، تحقيق د/ عبدالمعطى قلعجى، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٨.

(١٣) الطب النبوى (أربعون باباً فى الطب): شمس الدين محمد بن أبى الفتح البعلى الحنبلى (ت ٧٠٩هـ)، وتحقيق أحمد البرزة وعلى رضا عبد الله، دار ابن كثير، دمشق، ١٩٨٥.

(١٤) الأحكام النبوية فى الصناعة الطبية : على بن عبدالكريم بن طرخان الكحال (ت ٧٢٠هـ)، تحقيق عبدالسلام، هاشم حافظ، القاهرة، البابى الحلبى، ١٩٥٥.

(١٥) الطب النبوى للحافظ الذهبى، محمد بن على (ت ٧٤٨هـ)، مطبعة الحلبى، القاهرة ١٩٦١.

(١٦) الطب النبوى: محمد بن إبراهيم بن ساعد الأنصارى المعروف بابن الأكفانى (ت ٧٤٩هـ).

(١٧) الطب النبوى: لابن قيم الجوزية (ت ٧٥١هـ)، تحقيق شعيب وعبدالقادر الأرناؤوط. مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة السادسة عشر ١٩٩٣. (للكتاب طبعات كثيرة جداً، بعضها محقق ثانية.. وأفضلها من الناحية العلمية تحقيق د/عبدالمعطى قلعجى، دار التراث، القاهرة، ١٩٧٨).

(١٨) شفاء الأنام فى طب أهل الإسلام: يوسف بن محمد السّرمرّى العبادى الحنبلى (ت ٧٧٦هـ).

(١٩) المنهل الروى فى الطب النبوى: شمس الدين محمد بن أحمد بن طولون، تعليق عزيز بيك، حيدر أباد، الهند، ١٩٨٧.

(٢٠) المنهج السوى، والمنهل الروى فى الطب النبوى: للحافظ جلال الدين عبد الرحمن السيوطى (٩١١هـ) تحقيق ودراسة د/ حسن مقبولى الأهدل، مكتبة الجيل بصنعاء ، اليمن ، ومؤسسة الكتب الثقافية، بيروت ١٩٨٦.

(٢١) مقامات السيوطى الأدبية الطبية: جلال الدين السيوطى، تحقيق محمد إبراهيم سليم، مكتبة الساعى، الرياض، ١٩٨٩.

(٢٢) السبر القوى فى الطب النبوى: للسخاوى محمد بن عبد الرحمن (ت ٩٠٢هـ).

(٢٣) المختار فى اختصار الطب النبوى: نجم الدين محمد بن محمد الغزى (ت ١٠٦١هـ).

وغير ذلك من كتب الطب النبوى التى لاتزال مخطوطة، مثل الطب النبوى لمحمد الصفتى الزينبى.. والطب النبوى لداود بن الفرج. والملاحظ على هذه الكتب التى كان معظمها لا يزال مخطوطاً حتى السبعينات، أنه قد تم تحقيقها ونشرها فى الثمانينات والتسعينات من القرن العشرين، أى مع فترة المد الإسلامى أو ما يسمى بالصحوة الإسلامية.

ويزودنا ـ مشكوراً ـ الدكتور محمد على البار بقائمة أخرى مستحدثة كتبها مؤلفون مسلمون وباحثون معاصرون (أطباء، وأساتذة جامعات، وفقهاء..إلخ) جميعها تتحدث عن الطب النبوى، أو عن الطب فى القرآن والسنة، أو التراث الطبى الإسلامى (النبوى) والإعجاز الطبى فى القرآن والأحاديث النبوية والأطعمة القرآنية غذاءً ودواءً.. إلخ، وذلك مقارنة بالمنجزات والاكتشافات العلمية والطبية الحديثة (حوالى تسعين بحثاً ومؤلفًا)، انظر كتاب الطب النبوى، لعبد الملك بن حبيب ص٣٦٨ ـ ٣٧٤ (تحقيق د/محمد على البار، دار القلم، دمشق، ١٩٩٣).

ثانياً: مصادر دراسة الطب العربى وتاريخه

إلى جانب القرآن الكريم، وكتب الحديث النبوى (الصحيحين، للبخارى ومسلم، وسنن ابن ماجه وأبى داود والنسائى والجامع الصحيح للترمذى وغيرها)، فقد أفاد هذا البحث من المصادر التالية،بشكل مباشر أو غير مباشر:

(١) ابن أبى أصيبعة:

عيون الأنباء فى طبقات الأطباء والحكماء، طبعة بيروت، مكتبة دار الحياة ١٩٦٨.. المصورة عن طبعة القاهرة، ١٨٨٢

(٢) الأبشيهى، (أبو الفتح محمد):

المستطرف فى كل فن مستظرف، مصر، ١٣٢٨هـ.

(٣) الأزرق، (إبراهيم بن عبد الرحمن):

تسهيل المنافع فى الطب والحكمة، مطبعة الحلبى، القاهرة، ١٣٠٤هـ.

(٤) ابن إسحق، (حنين):

- المسائل فى الطب ، تحقيق ودراسة جلال محمد موسى، القاهرة، ١٩٧٦.
- كتاب العشر مقالات فى العين، نشره وترجمه إلى الإنجليزية ماكس مايرهوف، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٢٨.

(٥) البغدادى، (عبداللطيف):

الإفادة والاعتبار فى الأمور المشاهدة والحوادث المعاينة بأرض مصر، القاهرة.

(٦) ابن بطلان:

دعوة الأطباء (وهو كتاب مهم فى تاريخ الطب والصيدلة)، المطبعة الخديوية، القاهرة، ١٩٠١.

(٧) البلدى، (أبو العباس أحمد بن محمد):
تدبير الحبالى والأطفال والصبيان وحفظ صحتهم ومداواة الأمراض العارضة لهم. الكتاب محقق ومنشور فى بغداد.
(٨) البيرونى (أبو الريحان محمد):
كتاب الصيدنة فى الطب، تحقيق: الحكيم محمد والدكتور رانا إحسان إلهى، كراتشى، باكستان،١٩٧٣.
(٩) ابن البيطار:
- الجامع فى الأدوية المفردة، بولاق، القاهرة، ١٨٧٥.
- الدرة البهية فى منافع الأبدان الإنسانية (وهو مختصر الجامع، تحقيق محمد بن عبد الله الإسكندرانى)، دمشق، ط٣، ب.ت.
(١٠) البيهقى، (ظهير الدين):
تاريخ حكماء الإسلام، تحقيق محمد كرد على، مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٤٦.
(١١) الجاحظ:
- البخلاء، دار المعارف، ط٤، القاهرة، ١٩٧١.
- الحيوان، دار صعب، بيروت، ط٢، ١٩٧٨.
(١٢) الجرجانى، على بن محمد (ت ٨١٦هـ):
كتاب التعريفات، تحقيق عبدالمنعم الحنفى، دار الرشاد، القاهرة، ١٩٩١.
(١٣) ابن الجزار القيروانى، (أبو جعفر أحمد بن إبراهيم):
كتاب فى المعدة وأمراضها ومداواتها، تحقيق سلمان قطاية، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠.
(١٤) ابن جزلة، (أبو الحسن يحيى بن عيسى):
تقويم الأبدان فى تدبير الإنسان (ويليه كتاب الصحة بالأسباب وكتاب أقرباذين، الجميع فى الطب، دمشق)، مطبعة الروضة، ١٣٣٣هـ.
(١٥) ابن جلجل:
طبقات الأطباء والحكماء (ألفه سنة ٣٧٧هـ) تحقيق فؤاد السيد، المعهد العلمى الفرنسى، القاهرة، ١٩٦٢.
(١٦) ابن الحشاء:
مفيد العلوم ومبيد الهموم (فى شرح المصطلحات الواردة فى الكتاب المنصورى للرازى، الرباط، ١٩٤١.
(١٧) ابن خلدون:
المقدمة، دار الجيل، لبنان، ب. ت، طبعة مصورة عن نسخة المطبعة البهية بالقاهرة.
(١٨) ابن حبيب، عبد الملك (٢٣٨هـ):
طب العرب، تحقيق محمد العربى الخطابى، دار المغرب الإسلامى.
(١٩) الخوارزمى:
مفاتيح العلوم، القاهرة، ١٣٤٢هـ.
(٢٠) داود بن عمر الأنطاكى:
تذكرة داود أو تذكرة أولى الألباب والجامع للعجب العجاب، القاهرة، ١٩٥٢.
(٢١) الدميرى:
حياة الحيوان الكبرى، القاهرة، ١٩٦٣.
(٢٢) الرازى، (أبو بكر):
- الحاوى فى الطب، طبعة حيدر أباد الدكن، الهند، الطبعة الثانية، ١٩٧٧.
- منافع الأغذية ودفع مضارها، القاهرة، ١٣٠٥هـ (وبهامشه كتاب دفع المضار الكلية عن الأبدان الإنسانية لابن سينا).
- كتاب المنصورى فى الطب، تحقيق د/ حازم الصديقى معهد المخطوطات العربية، الكويت، ١٩٨٧.
- المدخل الصغير إلى الطب، تحقيق د/عبد اللطيف محمد العبد، دار النهضة، القاهرة، ١٩٧٧.
- كتاب القولنج، مع دراسة مقابلة لرسالة ابن سينا فى القولنج، تحقيق وترجمة د/ صبحى محمود الحمامى، منشورات جامعة حلب معهد التراث العلمى العربى، ومعهد المخطوطات العربية، الكويت، ١٩٨٢.
(٢٣) الرشيدى:
عمدة المحتاج فى علمى الأدوية والعلاج (٤ أجزاء)، القاهرة، ١٨٦٥.
(٢٤) الزهراوى:
التصريف لمن عجز عن التأليف، القاهرة.

(٢٥) ابن سينا:
- القانون فى الطب، طبعة بولاق، ١٨٧٧، (المصورة فى المثنى ببغداد).
- كتاب الأدوية المفردة من القانون فى الطب، شرح وترتيب جبران جبور، بيروت، ١٩٧٢.
- الأرجوزة فى الطب، تحقيق د/ جان جابى.. والشيخ عبدالقادر نور الدين، باريس، ١٩٥٦.
(٢٦) الشيزرى، (عبد الرحمن بن نصر):
نهاية الرتبة فى طلب الحسبة، طبعة دار الثقافة ببيروت ، المصورة عن طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة، ١٩٤٤ (تحقيق السيد الباز العرينى).
(٢٧) ابن عبد ربه:
العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين وزملائه، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٦٧.
(٢٨) الفارابى:
- التنبيه على سبيل السعادة، طبعة حيدر أباد الدكن ، الهند، ١٩٢٦.
- كتاب الحروف، تحقيق محسن مهدى، بيروت، ١٩٧٠.
- إحصاء العلوم، نشرة عثمان أمين، القاهرة.
(٢٩) الطبرى، أبو الحسن على بن سهل بن رين (ت ٢٤٧هـ):
فردوس الحكمة فى الطب، تحقيق محمد زبير الصديقى، برلين، ١٩٢٨.
(٣٠) ابن قتيبة، (أبو محمد الدينورى):
- عيون الأخبار، القاهرة، ١٩٦٣.
- المعارف، تحقيق ثروت عكاشة، ط٢، ب . ت.
(٣١) ابن قرة، (ثابت):
الذخيرة فى علم الطب، نشره د/ جرجس صبحى، المطبعة الأميرية بالقاهرة، الجامعة المصرية، ١٩٢٨.
(٣٢) ابن القف، (أبو الفرج):
- الأصول فى رشح الفصول البقراطية، الإسكندرية، ١٩٠٢.
- العمدة فى صناعة الجراحة، حيدر أباد، دائرة المعارف العثمانية، ١٩٣٧.
(٣٣) القفطى، (جمال الدين):
إخبار العلماء بأخبار الحكماء، الخانجى، القاهرة ١٣٢٦هـ.
(٣٤) القلقشندى:
صبح الأعشى فى صناعة الإنشا، نسخة مصورة عن الطبعة الأميرية، القاهرة، ب . ت.
(٣٥) المجوسى، (على بن عباس):
كامل الصناعة الطبية.. أو الكناشة الملكية، القاهرة، ١٨٧٧.
(٣٦) المسعودى:
مروج الذهب، طبعة بيروت، ١٩٦٥.
(٣٧) الملك المظفر يوسف بن عمر الرسولى:
المعتمد فى الأدوية المفردة، دار المعرفة، بيروت، ودار الباز، مكة المكرمة.
(٣٨) الميدانى:
مجمع الأمثال، دار الفكر، بيروت، ط٣، ١٩٧٢.
(٣٩) ابن النفيس (على بن أبى الحزم القرشى):
الموجز فى القانون، تحقيق عبد الكريم الغرباوى، وزارة الأوقاف، القاهرة، ١٩٨٦.
(٤٠) ابن النديم:
الفهرست (طبعة فلوجل)، القاهرة، ١٣٤٨هـ.
(٤١) النويرى:
نهاية الأرب فى فنون الأدب، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٣٦.

ثالثاً : المراجع

(٤٢) أحمد عيسى:

تاريخ البيمارستانات فى الإسلام (بالإنجليزية) والنسخة العربية ، مطبوعات جامعة فؤاد الأول، كلية الطب، القاهرة، ١٩٤٤ .

(٤٣) إدوارد براون:

الطب العربى، ترجمة أحمد شوقى حسن (سلسلة الألف كتاب)، القاهرة، ١٩٦٦ .

(٤٤) إسماعيل مظهر:

الفكر العربى والتراث اليونانى، القاهرة، ١٩٢٨ .

(٤٥) ألدوميلى:

العلم عند العرب وأثره فى تطور العلم العالمى، ترجمة عبدالحليم النجار ومحمد يوسف موسى، القاهرة، ١٩٦٢ .

(٤٦) أمين سيد أحمد الزيات:

علم الركة أو بدع العوام فى الخرافات والأوهام (٢ جـ)، القاهرة، ١٩١١ .

(٤٧) التجانى الماحى:

مقدمة فى تاريخ الطب العربى، مطبعة مصر، الخرطوم، ١٩٥٩ .

(٤٨) توفيق الطويل:

- لقطات علمية من تاريخ الطب العربى، مجلة عالم الفكر، الكويت م(٥)، ع (١)، أبريل ١٩٧٤ .
- العلم والعرب فى عصر الإسلام الذهبى، القاهرة .

(٤٩) جلال محمد موسى:

الطب والأطباء، مجلة عالم الفكر، الكويت، م(٩)، ع(١) ،أبريل ١٩٧٨، (ص٤٣ - ص٩٦) .

(٥٠) جورج قنواتى:

تاريخ الصيدلة والعقاقير فى العهد القديم والعصر والوسيط، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩ .

(٥١) حسان شمسى باشا:

قبسات من الطب النبوى فى ضوء الاكتشافات العلمية الحديثة، جدة، ١٩٩٠ .

(٥٢) حسن عبد السلام:

ذخيرة العطار ، أو تذكرة داود فى ضوء العلم الحديث، مطبعة المعارف، القاهرة، ١٩٤٢ .

(٥٣) خير الله أمين أسعد:

الطب العربى، الجامعة الأمريكية، بيروت، ١٩٤٦ .

(٥٤) سامى حداد:

مآثر العرب فى العلوم الطبية، بيروت، مطبعة الريحانى، ١٩٣٦ .

(٥٥) سامى خلف حمارنة:

- فهرس مخطوطات دار الكتب، القاهرة، ١٩٦٧ .
- فهرس مخطوطات دار الكتب الظاهرية، دمشق، مجمع اللغة العربية، ١٩٦٩ .
- الطبيب والجراح العربى، أبو الفرج بن القف، القاهرة، ١٩٧٤ .
- الصناعة الطبية فى العصر الإسلامى الذهبى، مجلة عالم الفكر، م (١٠) ،ع (٢)، يوليو ١٩٧٩، الكويت، (ص٢٩٥ - ص٣٢٤) .

(٥٦) سليمان قطاية:

- مخطوطات الطب والصيدلة فى المكتبات العامة بحلب، جامعة حلب، معهد التراث العلمى العربى، ١٩٧٦ .
- الطب العربى، مجلة عالم الفكر، م (١٠)، ع (٢) ، يوليو ١٩٧٩، (ص٢٧٧ - ص٢٩٤) .

(٥٧) شاخت وبوزورث:

تراث الإسلام (الجزء الثالث، ترجمة حسين مؤنس وإحسان العمد) سلسلة عالم المعرفة، ١٩٧٨ .

(٥٨) طه باقر:

لمحات من تراثنا الحضارى القديم فى الطب، مجلة المجمع العلمى العراقى، بغداد، المجلد (٣١)، الجزء الثانى، أبريل ١٩٨٠، (ص١٠٢ - ص١٢١) .

(٥٩) عبدالحليم منتصر:

مكانة الطب فى تاريخ العلم عند العرب، مجلة الجمعية المصرية لتاريخ العلوم، ١٩٧٤، (ص٢ - ص١٤)، (فى هذا العدد أيضاً دراسات أخرى مهمة مثل: تقاليد وآداب المهنة الطبية، وتاريخ البيمارستانات) .

(٦٠) عبد الرحمن إسماعيل:
طب الركة (جـ ٢)، المطبعة الإلهية، القاهرة، ١٨٩٢.
(٦١) عبد الرحمن بدوى:
- أبحاث المستشرقين فى تاريخ العلوم عند العرب (دراسة ببليوجرافية نموذجية، أشار فيها الدكتور بدوى إلى نماذج من الدراسات العربية والأجنبية الحديثة.. وخاصة فى الطب العربى وتاريخه وأعلامه، وفى طب البيطرة (الحيوان) وطب البيزرة (الصقور) وفى خواص النبات والأحجار والمعادن الطبية والسحرية، وفى الصيدلة والعقاقير عند العرب. ثم قال بالحرف الواحد عن هذه الدراسات الحديثة أن مجرد السرد البليوجرافى لعناوينها يمكن أن يستغرق وحده أكثر من ألفى صفحة)، الناشر: مجلة عالم الفكر، م (٩)، ع (١)، أبريل ١٩٧٨، الكويت، (ص١٣ - ٤٢).
- التراث اليونانى فى الحضارة الإسلامية (ترجمة)، القاهرة، ١٩٤٠
(٦٢) عبدالله عبدالرازق السعيد:
الإعجاز الطبى فى القرآن والأحاديث النبوية، جدة، ١٩٨٥.
(٦٣) كمال حسن:
الطب المصرى القديم، وزارة الثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٦٤.
(٦٤) ماكس مايرهوف:
العلوم والطب (عند العرب)، فصل فى كتاب تراث الإسلام، إشراف سير توماس أرنولد، ترجمة جرجيس فتح الله، دار الطليعة، بيروت، ط٢، ١٩٧٢، (ص٤٤٥ - ص٥١٤)، (والمقال مزود بقائمة ببليوجرافية بالإنجليزية والفرنسية والألمانية عن الطب العربى Arabian Medicine وتاريخه
(٦٥) محمد أسعد خيرالله:
الطب العربى (بالإنجليزية، الجامعة الأمريكية، بيروت) ترجمه إلى العربية: مصطفى أبو عزالدين، بيروت، ١٩٤٦.
(٦٦) محمد رجب النجار:
- مصادر دراسة المأثورات الشعبية فى التراث العربى، عالم الفكر، م(٢١)، ع (٢)، أكتوبر ١٩٩١، الكويت.
- بردة البوصيرى، قراءة فولكلورية - حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت (١٩٨٦)
(٦٧) محمد العربى الخطابى:
الطب والأطباء فى الأندلس، دار الغرب الإسلامى، ١٩٨٨.
(٦٨) محمد على البار:
العدوى بين الطب وحديث المصطفى، جدة، ط٥، ١٩٨٦.
(٦٩) محمد كمال حسين (مشرف):
الطب المصرى القديم، وزارة الثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٦٤.
(٧٠) محمد نظيم نسيمى:
الطب النبوى والعلم الحديث، بيروت، ١٩٨٧.
(٧١) محمود الحاج قاسم محمد:
الموجز لما أضافه العرب فى الطب والعلوم المتعلقة به، مطبعة الإرشاد، بغداد، ١٩٧٤.

(72) Amin A. Khairallah, Outline of Arabic Contribution to Medicine and the Allied Science. Beirout, AMerican Unvr, Press,. 1946 (مترجم إلى العربية).

(73) A. Issa, Histoire de la Bimaristan Islamique. (مترجم).

(74) George Sarton, An Introduction to the History of Since (Combridge Institution of Weshington-London), 1931.

(75) Aldo Mieli, La Science Arabe et son role dans l'evolution Scintifique Mondiale (Leiden, 1934). (مترجم)

(76) E. Browne, Arabian Medicine, University Press Cambridge, 1921.

(77) D. Cambpell, Arabian Medicine and its Influence on the Middle ages (2 vols) Kegan Paul, London, 1926.

(78) Lucien Leclere, Histoire de la Medicine Arabe (2vols), Paris, 1876.

(79) Maria Leach (ed.), Standard Dictionary of Folklore, Mythology (Funk and Wagnall's) N.Y. 1984.

(80) Milton-Simpson, M.W., Arab Medicine and Surgery, Oxford Univr. press, London, 1922.

(81) Richard Dorson (ed.) Folklore and Folklife, Chicago, Univr. of Chicago Press, 1973.

دور وهب بن منبه بين الفولكلور والتاريخ

د. مرسى السيد مرسى الصباغ

هو وهب بن منبه الأبناوى الذمارى الصنعانى (١) ، وفى رواية أخرى: وهب بن منبه بن سيج بن ذكبار (٢) ، وفى إحدى الروايات نجد أن أخاه كان اسمه همّام بن منبه بن كامل بن شيخ اليمانى أبا عقبة الصنعانى الأبناوى (٣) ، ومن ثم فاسمه، تبعًا لتلك الرواية، وهب بن منبه بن كامل بن شيخ اليمانى أبو عقبة الصنعانى الأبناوى.

هذا، وتجمع الروايات على أنه ولد سنة ٣٤هـ/ ٦٥٤م (٤) من أصل يهودى، يرجع نسبه إلى جيل ظهر فى اليمن ممن تزوج الفرس فى العرب وعرفوا بالأبناء؛ لأن أمهاتهم من غير جنس آبائهم، وكون الأبناء طبقة خاصة فى اليمن، ولما قدم (وبر بن يحنس) يدعوهم إلى الإسلام، بناءً على دعوة النبى لهم أسلموا وساعدوا المسلمين ودافعوا عن الإسلام وقاوموا الردّة وكان منهم وهب بن منبه (٥).

أما وفاته فتتناقض الروايات فيها، فرواية تقول إنه توفى سنة ١٠٤ هـ، وأخرى تقول سنة ١١٠هـ، وثالثة ترى سنة ١١٦هـ، لكن كلها تجمع على أنه توفى فى صنعاء (٦).

ثقافته:

يقول وهب بن منبه عن نفسه: إنه قرأ من حكمة لقمان نحو عشرة آلاف باب (٧) ، وقرأ ثلاثة وتسعين كتاباً مما أنزل الله على الأنبياء (٨) ، ويقول عنه المؤرخون: إن له قراءات وترجمات أخذت من التوراة ومن كتب الله الأخرى، هذا بالإضافة إلى أنه حصل على علمه من كتب الأولين وأن أخاً له كان يذهب إلى الشام للتجارة فكان يشترى له الكتب ليطالعها (٩) ، وكان عالماً بجملة لغات؛ فكان يتقن اليونانية والسريانية والحميرية ويحسن قراءة الكتابات القديمة الصعبة التى لايقدر أحد على قراءتها، وكان مما يروى عنه فى هذا أن الخليفة الوليد بن عبدالملك وجد لوحاً فى حائط فيه كتابة باليونانية، فعرضه على جماعة من أهل الكتاب فلم يقدروا على قراءته، فتوجه به إلى وهب بن منبه فقال: هذا مكتوب فى أيام سليمان بن داود عليهما السلام (١٠) ، هذا بجانب أنه استقى أخباره عن بعض الأمور المتعلقة بالنصرانية من خلال

المؤلفات النصرانية أو من أشخاص، سمعوا بما ورد من أخبار عن بعض الأحداث، كان متصلاً بهم فسمعها منهم (١١)، ومن مثل ذلك مولد وحياة المسيح وما يرويه عن نصارى نجران، وتعذيب ذي نواس إياهم، وقصة الراهب «فيميون» التي نجدها مطابقة للروايات النصرانية ولما جاء في كتاب شمعون الأرشامي عن هذا الحادث (١٢).

أما ما ذكر عن التبابعة والعرب البائدة فإنه قصص، وأما علمه بأخبار العرب الآخرين فيكاد يكون صفراً، فلا نجد في رواياته شيئاً يعد تأريخاً لعرب الحيرة أو الغساسنة أو عرب نجد، بل هو قصص ولم يصل إلى مستوى الأخبار، ولعله وجد نفسه ضعيفاً في التأريخ، وفي أخبار العرب فمال إلى شئ آخر لايدانيه فيه أحد، وهو مرغوب فيه مطلوب، وهو القصص الإسرائيلي وما يتعلق بأقوام ماضين ذكروا في القرآن الكريم، وكان بالمسلمين الأوائل حاجة إلى مَنْ يتحدث لهم عن ذلك القصص وأولئك الأقوام (١٣) . وعليه، فوهب بن منبه يعتبر مرجعاً مهماً في القصص الإسرائيلي؛ ذلك لأنه لم يظهر من يهود اليمن في الإسلام ممن عرفوا برواية الإسرائيليات سوى رجلين هما: كعب الأحبار ووهب بن منبه (١٤)، هذا بالإضافة إلى أنه يعتبر من أقدم رواة سير الأنبياء في الجزيرة العربية كما يعتبر من أمهر رواة القصص (١٥).

ونتيجة لما سبق ولما يرجع إلى أصله اليهودي واليمني ونتيجة لأنه من رواة المغازي بعد الإسلام، نجد أن تأثيراته الثقافية ترجع إلى الثقافة اليهودية ثم اليمنية ثم الإسلامية.

عصره

بدايةً - ومن خلال ميلاد ووفاة وهب - يمكن حصر الفترة التي عاش خلالها ما بين وفاة عثمان بن عفان وتولي هشام بن عبدالملك؛ تلك الفترة التي تمثلت فيها صراعات سياسية وفكرية واجتماعية استطاع ، من خلالها، وهب أن يصوغ فكره ويعيش بقراءاته وثقافاته المتعددة، ويختلط بالبعض من معاصري تلك الفترة لينتج لنا، في النهاية، وهب بن منبه بالصورة التي نراها له في رواياته التي وصلتنا مبعثرة وضائعة. هذه الفترة كانت الخلافة فيها وراثية بالدرجة الأولى؛ ومن ثم نشبت الصراعات والفتن والدسائس التي شارك فيها العرب والموالي والرقيق بدور لايقل عن مشاركة العرب والعجم والروم وما لكل منهم من تعصب إلى جنسه وإلى طائفته؛ ومن ثم كانت المعارك والنزاعات بين الشيع والأحزاب، الأمر الذي نتج عنه، في النهاية، انحلال الدولة الأموية وضياع زمام الأمور من يدها لتصل إلى أيدي العباسيين.

ونتيجة لاختلاط الأجناس في المجتمع الأموي، في ذلك العهد، فإن الموالي شاركوا العرب في بعض أعمال الدولة كالرقابة على الأسواق والأمور المالية والإشراف على المنشآت العامة، وكذلك الرقيق كان لهم دور في الزراعة والصناعة والتجارة، وكان لهم أثر كبير في التغير الاجتماعي بما جلبوه معهم من عادات وتقاليد.

ونتيجة لكل هذا، كانت الزراعة والتجارة والصناعة مزدهرة؛ فالزراعة ازدهرت نتيجةً لخصوبة التربة ووفرة الأيدي العاملة وتشجيع الخلفاء والولاة لها، والصناعة ازدهرت نتيجة قيام بعض الصناعات البسيطة مثل الصباغة والحدادة ودباغة الجلود والنجارة والنسيج والورق، بالإضافة إلى مزاولة السكان لمهنة الخياطة والغسل والحلاقة وعمل الخبز.. إلخ. أما التجارة فكانت مزدهرة نتيجة لحسن الموقع الجغرافي والاهتمام بطرق المواصلات والقضاء على قطاع الطرق... إلخ.

من هنا كان الازدهار الاقتصادي الذي واكبه نشاط ثقافي واسع النطاق؛ حيث انتشرت المجالس العلمية والأدبية ومنها مجالس القُصّاص التي تنوعت؛ فبعضهم كان يتحرى الدقة في حديثه ومن هؤلاء: الأئمة ورجال الدين، وبعضهم كان يهدف إلى الكسب المادي ويتخذ من القصص مهنة يعيش من ورائها وبعضهم كذاب واتهم بالكذب. وعليه، فإن القَصص قد نما في العصر بسرعة لأنه يتفق مع ميول العامة، ومن ثم اتُخذ على أنه أداة من أدوات النضال بين التشيع والأحزاب؛ أي استغل استغلالاً سياسياً للترويج للأشخاص والمبادئ، وقد روى عن يزيد بن حبيب أن علياً (رضي الله عنه) قنت، فدعا على قوم من أهل حربه فبلغ ذلك معاوية، فأمر رجلاً يقص بعد الصبح وبعد المغرب أن يدعو له ولأهل الشام. وقد جاء في المقريزي عن الليث بن سعد أن معاوية ولى رجلاً على القصص فإذا سلم من صلاة الصبح جلس وذكر الله عز وجل وحمده ومجده وصلى على النبي (ﷺ) ودعا للخليفة ولأهل بيته وحشمه وجنوده ودعا على أهل حربه وعلى المشركين كافة.

أضف إلى ذلك ما يروى عن التنافس والخصومة التي كانت قائمة بين علي وأبي بكر، ثم بين علي ومعاوية، وبين عبدالله بن الزبير وعبدالملك، ثم بين الأمويين والعباسيين والتي كانت، لاشك، حافزاً يخوض فيه القصاصون، يخفضون فيه من قيمة من يعادون، وقد دخلت هذه العداوة في وضع الحديث الشريف، والذي حدث في الحديث لاشك في أنه

حدث فى القصص على صورة أوسع، بل إن ما عرف عن العرب من تنازع حول الرياسة والفخر والشرف كان، ولاشك، أحد أسباب رواج القصص التى تزعم الفضل لقبيلة وتذل لها أعناق باقى القبائل. وأضف إلى هذا الصراع بين العرب والعجم والروم تعصب كل إلى جنسه وطائفته وما سجلته القصص العربية من صراع مرير بين العرب وغيرهم وما قررته من تفضيل للعرب وسيادة لهم على كل جنس. ومن هنا كانت العناية بكتب الأنساب والأيام. ثم إنه، فى هذا العصر ظهرت حركة الكتابة الديوانية وتطورت بجانب ظهور حركة التأليف القصصىّ الروائىّ. هذه الحركة لم تظهر فجأة ولانتيجة لحاجة الدولة الرسمية وإنما هى، بلاشك، استمرار لحركة سبقتها فى الجاهلية عنيت بالقصص وحكايات التاريخ والأبطال وحفلت بالموروث من الأساطير المتعددة، واستمرت أثناء الإسلام، ثم احتاجها المسلمون حين اتسعت رقعة الدولة، وتشابكت صور الحياة وتعقدت، ودخل حياتهم أبناء أجناس أخرى يحملون ثروات متباينة ضخمة من التراث القصصى، كما احتاجها المسلمون لتثبيت المعانى الدينية وتدوين أحداث الرسالة وسيرة الرسول، ولتفسير إشارات القرآن الكريم إلى أحداث التاريخ فيما أورد من قصص(١٦).

إن المسعودى يروى عن «معاوية» أنه كان يستمر إلى ثلث الليل فى أخبار العرب وأيامها والعجم وملوكها وسياستها لرعيتها وغير ذلك من أخبار الأمم السالفة، ثم تأتيه الطرف الغريبة من عند نسائه وغيرذلك من المآكل اللطيفة، ثم يدخل فينام ثلث الليل، ثم يقوم فيقعد فيحضر الدفاتر، فيها سير الملوك وأخبارهم والحروب والمكايد، فيقرأ ذلك عليه غلمان قد وكلوا بحفظها وقراءتها، فتمر بسمعه كل ليلة جمل من الأخبار والسير والآثار وأنواع السياسات.

هذا بجانب أنه كان هناك اهتمام بأخبار الغزوات والمعارف، فنجد أوائل الكتب التى نعرفها عن صدر الإسلام كتب المغازى، وأول من اشتهر فى تأليف المغازى «إبان عثمان بن عفان»، وتتناول رسائل «عروة بن الزبير» وقائع كثيرة ومهمة فى تاريخ صدر الإسلام: كهجرة الحبشة وموقعة بدر وفتح مكة (١٧) ، هذا بالإضافة إلى أن «ابن النديم»، فى الفهرست يذكر أن «زياد بن أبيه» المتوفى سنة ٥٣هـ، قد ألف كتاباً لـ «غفل النسابة البكرى» المتوفى سنة ٦٠هـ اسمه «التظافر والتناصر»، كما يذكر «ابن سعد» فى طبقاته أن «عبدالله بن عباس»، «المتوفى سنة ٦٨هـ ، كانت له مدونات كثيرة، تظهر لنا صورة منها فى الكتب المتأخرة ككتاب التيجان لـ «وهب بن منبه» ، الذى ينقل عنه روايات حول ذى القرنين، ولـ «عبيد بن شرية الجرهمى»، المتوفى عام ٧٠هـ تقريبًا، كتاب فى أخبار اليمن وأشعارها (١٨) ، يقول عنه الدكتور «حسين نصار»: إنه ملحمة من أجمل الملاحم العربية النثرية التى تتناول تاريخ العرب الجنوبيين ويلعب فيها الخيال دوراً كبيراً ويحليها الشعر والقطع النثرية الأرجوانية والقصص الإسرائيلية المأخوذة من التوراة وأخبار الإسرائيليين (١٩).

ومن الواضح أن أهداف القاصّين، هنا، كانت تسير مع أهداف القاصّين نفسها من قبل، ومن هنا فإن التاريخ كان وسيلة لسرد الأحداث الروائية والقصصية التى تحمل المثل وتخلق الأبطال؛ ومن ثم كان التاريخ والأساطير والقصص أول ألوان المعارف تداولاً، ثم جاءت، بعد ذلك، مرحلة ترجمة العلوم ونقل الفلسفات (٢٠).

أما وهب بن منبه فقد شارك فى كل هذا النشاط الثقافى بدور له أثره فى إثراء تلك المجالس بأحداث روائية قصصية لو تتبعناها فى كتاب التيجان (٢١) مثلاً لأدركنا ما يحاوله من إثبات فضل اليمنيين على غيرهم، بل تنبؤهم بالرسالة والرسول وإيمان ملوكهم الأقدمين بمحمد ورسالته، مجاريًا ما ساد عند العرب من روح الفخر والسيادة. هذا بجانب رواياته التى ألفها فى كتابه المغازى وما بها من تفسير لآى القرآن حول هاجر والبيت الحرام وقصة الفداء(٢٢). ثم تفسيراته الأسطورية التى اعتمد عليها مؤلف سيرة عنترة فيما يخص قصة إبراهيم وغير ذلك(٢٣).

من هنا ، فإن وهب بن منبه من خلال أعماله وعلاقاته وحضوره مجالس العلماء ومشاركته فى الأحداث وتنقلاته ما بين اليمن والحجاز والشام فضلاً عن قراءاته الواسعة ـ تفاعل مع ظروف عصره الملئ بالصراعات السياسية والفكرية والاجتماعية مما أصقل وأنضج شخصيته فخرج لنا برواياته التى وصلنا البعض منها وضاع البعض الآخر.

كتبه

«التيجان فى ملوك حمير»؛ هذا الكتاب يعد المنبع الأول لما عرف العرب من أساطير حول نشأة الكون وقصص مبدأ العالم وظهور اللغات ونشأة اللغة العربية، يقصها عليك فى أسلوب أقل ما يوصف به أنه أسلوب قصصى (٢٤) ، ولعل الصورة التى ينقلها لنا الكتاب هى بحق تعبير صادق عن حيرة الإنسان وقلقه؛ هى تصوير لصراع الإنسان مع القدر وصراعه مع الطبيعة وصراعه مع الحياة؛ بل إنها، فى كثير من فصولها، ترسم صوراً للصراع ضد الغرائز ومحاولة التغلب

عليها، كما تنقل لنا صورة حقيقية لطبيعة الحياة العربية تُعْد أكثر صدقًا وإبانة من الصورة التى ينقلها الشعر أو تنقلها الخطابة وما شابهها(٢٥).

هذا الكتاب لم يكتبه وهب بالصورة التى هى بين أيدينا؛ وإنما رواه أبو محمد عبدالملك بن هشام عن أسد بن موسى عن أبى إدريس بن سنان عن جده لأمه عن وهب بن منبه، ولعل هذا يعد تدخلاً من ابن هشام فيه؛ حيث إنه، أثناء التدوين، أضاف أحداثاً متأخرة، الأمر الذى يجعلنا نعتبره استطراداً لحكايات وهب عن الأحداث المتقدمة، وبالتالى فهذا الكتاب ألف مرتين: الأولى حين رواه وهب بن منبه، والثانية حين كتبه أبو محمد عبدالملك بن هشام راوى سيرة ابن إسحاق، ونحن نعنى بكلمة التأليف هنا الجمع والترتيب والصياغة، فلاشك أن وهباً كان يجمع ما يقع له من قصص ملوك حمير وما وعته ذاكرته مما عرفه، إما عن طريق الرواية، وإما عن طريق القراءة.

هذا، ويلاحظ فى كثير من قصص الكتاب أنها تكاد تكون مختصراً لأصل أكبر حجمًا وأكثر تفصيلاً وهذا ما يمكن ملاحظته أثناء روايته للقصة بحوار تشعر بأنه منقطع لامتصل أو أسلوب الإيجاز فى بعض مواقع القصة، بينما يسير باقى أجزائها فى إطناب يعنى بكل التفصيلات والجزئيات (٢٦).

فى هذا الكتاب يبدأ وهب قصصه منذ خلق الله الكون، وتحكى قصصه خلق الحيوانات والسماء والملائكة والنجوم والجنة والنار، ثم إبليس والجان من شرار النار، ثم خلق الأزمنة وتقسيمها ثم خلق الأرض، ثم كيف غضب الله على الجان فأخرجهم من الجنة وأسكنهم الأرض فى جزائر البحار وقفار الأرض، ثم تمضى لتصل إلى خلق آدم وبعده إلى خلق حواء، ويقف بعد هذا متأنيًا فى قصة خلاف قابيل وهابيل، ويقف وقفة الفنان الذى يختار المواقف التى يستطيع أن يبرز فيها معانى إنسانية مشتركة وعامة، ويستمر بعد هذا متتبعاً تطور العالم وبلبلة الألسنة ونشأة اللغة واختلاف الأجناس، ثم بعد ذلك يتناول سير ملوك حمير ملكاً ملكاً(٢٧).

والواقع أن وهبًا فى كتابه يحاول أن يلائم بين ما يحكى من تواريخ وقصص وبين ما دخل معارف العرب عن طريق الإسلام من قصص ومعتقدات، فهو يحاول أن يلائم بين ما يرويه وما جاء فى القرآن، فنجده يستشهد بآى القرآن الكريم محاولاً التوفيق والملاءمة، و قد حاول هذا ، أيضًا، فى قصة عاد وثمود وقصة ذى القرنين، وقصة سليمان وقصة خلق العالم وسفينة نوح وغيرها من القصص، وهو يقف عند بعض القضايا التى يوردها فى قصته فيناقشها مناقشة مَنْ يحاول إثبات صحة قصته رغم تعارضها مع بعض أحكام الدين، كمناقشته لحكاية تسلط الشيطان مكان سليمان على ماله ونسائه، ومناقشته لما قاله المفسرون عن ذى القرنين من أنه الإسكندر المقدونى مع ما تؤكده قصته من أنه ملك حميرى، وكربطه بين بعض الأسماء التى يحكى عنها ونسب النبى (ﷺ)، كما أورد فى قصة الحارث الجرهمى والهميسع الذى هو من جدود النبى (ﷺ) ، كما فعل فى قصته عن مضر وأولاده وهى من أروع قصص الكتاب. وكذلك تشير حكايات وهب إلى ما فى الجزيرة من كنوز مطمورة وقبور مختفية مليئة بالآثار التى تنمُّ عن ملوك حمير.

والواقع أنك فى قصص وهب هذه تحس بعقلية تحاول بروح عصرها أن توائم بين ما تعرفه وبين ما تحب أن يقال، وتحاول أن تثبت ما تقوله مرة بالبرهان العقلى ومرة بالمناقشة ومرة بالاستناد الى حديث شخصية مرموقة كالنبى (ﷺ) وعلى بن أبى طالب، وفى حكايات وهب تلمح اتصالاً كبيراً بكل شعوب الأرض من الهند والصين والأندلس والترك والفرس والصقالبة والأحباش والمصريين وسكان الجزائر وغيرهم ممن سبقوا عصر التدوين، وهذا الاتصال حدث بعد فترة طويلة من ظهور الإسلام وبعد انتشاره بزمنٍ طويلٍ.

وهذا هو الجزء الذى رواه وهب، ثم يأتى بعد هذا دور ابن هشام، فتراه يخرج من سياق القصة ليضيف شيئًا من عنده ثم يعود إلى قصة وهب من جديد، وتراه يضيف هذه الأشياء كأنه يكمل القصة زمنيًا؛ فهو يضيف ما يحس أنه يكمل القصة من عند النقطة التى وقف فيها وهب، أو يضيف إلى القصة جديداً لم يعاصره وهب، وهو يعتمد فى رواياته على مصادر متعددة منها محمد بن إسحاق ومنها الهمدانى ومنها الكلبى ومنها حكاية يحكيها هو عن حوار دار بين وهب وعبدالله بن عباس وكعب الأحبار عن ذى القرنين مثلاً.

إن ابن هشام يفرض شخصيته على الكتاب فرضاً ليضيف قضية هنا، وحكاية هناك وبيتاً من الشعر أو خطبة فى بعض الأحيان، إلا أنك لاتلمحه يتدخل فيما يتعلق بالعصور المتأخرة التى تقترب من الإسلام أو التى تدخل فى الإسلام فعلاً (٢٨). ومن ناحية أخرى، فإن هذا الكتاب اعتمد عليه مؤلف سيرة عنترة حيث يقول:

«ذكر وهب بن منبه حديث أولاد كوش وميلاد النمروذ بن كنعان لعنه الله وميلاد سيدنا إبراهيم وحديث أولاد معن بن

عدنان وما تفرع بعدهما من العربان وذكر الرواة الحفظة عن وهب بن منبه وعن كعب الأحبار (رضى الله تعالى عنهما) أنه لما أهلك الله تعالى قوم سيدنا نوح بالطوفان وقوم عاد بالريح العظيم وقوم ثمود بالصيحة أنشأ قوماً آخرين: أولاد سام وحام ويافث أولاد سيدنا نوح عليه الصلاة والسلام،(٢٩) . كما أخذ ابن سعيد الأندلسى من «التيجان فى ملوك حمير» كثيراً فى تاريخه عن العرب العاربة أثناء تأليفه لكتابه «نشوة الطرب فى تاريخ جاهلية العرب» (٣٠) ، كما أن ابن إسحاق نفسه اعتمد عليه فى عرضه لبداية انتشار المسيحية فى جنوب الجزيرة العربية (٣١) .

*المغازى

هذا الكتاب عثر عليه C. H. Becker فى خزانة الكتب فى Heidelberg بألمانيا على شكل مجموعة من الأوراق المخطوطة رأى أنها جزء من كتاب (المغازى) لوهب بن منبه، وقد نشر الأستاذ R.g.Khoury بجامعة Saarbucken بألمانيا دراسة عنوانها:

Der Heidelbergr papyrus des Wahb B. Munabbih, Zdmg Suppl. (1969) p,p. 557 - 561

ونشرت نصها نبية عبود فى كتابها (دراسات فى أوراق أدبية) تحت عنوان «نص تاريخى»، شيكاغو سنة ١٩٥٧ (٣٢)، ويحتمل أن يكون ابن قتيبة قد استخدم هذا الكتاب فى كتابه المعارف بدون إسناد (٣٣) .

وعليه، فوهب بن منبه، بهذا الكتاب، يعد من رواة المغازى بعد الإسلام، حيث إن بعض أجزاء روايته كأنها تفسير لآى القرآن حول هاجر والبيت الحرام وقصة الفداء (٣٤) .

كما أن هذا الكتاب يعد مزيجاً من العلم والخيال، فهو علم بقدر ما يعتمد على الواقع وهو خيال بقدر ما يعتمد على الخيال فى رواية كثير من الأخبار بخاصة تلك التى استمدت من العصور الجاهلية (٣٥) . والأمر فى اعتقادنا أن هذا الكتاب تتبع حياة الرسول خلال المعارك التى خاضها لتحل تلك الشخصية تدريجيًا مكان الأبطال الأسطوريين الذين ينسب إليهم القوة والقدرة وحرب القوى الخفية .

إن العرب عند وهب يعتقدون أنهم يحملون إلى العالم رسالة إيمان ويعطون أبطالهم هذه السمة؛ سمة المدافعين عن حق معين، وهذا الحق يبدو، فى بعض الأساطير، مبهمًا غامضًا، وهو فى البعض الآخر يأخذ جانب الكتب السماوية؛ فهو مرة مع اليهودية ومرة مع المسيحية، إلا أنه لايحارب من أجل الشر أبداً، بل إن حروبهم دائماً، منذ مطلع ما يذكرون من أساطير، تقف إلى جانب رسالة ما بصورة دائمة، وقد أتاحت لهم شخصية الرسول كل السمات التى يبحثون عنها فى أبطالهم؛ فقد كانت المعارك كلها معارك انتصار لمبدأ ودفاع عن إيمان وحرباً ضد شرك وكفر.

كانت المعارك، إذن، صورة واقعية لأحلام أسطورية كثيرة راودت ذهن العربى وملأت خياله من قبل.

لقد كان وهب يتلمس أبطاله فى أعماق التاريخ فى حياة التبابعة والجرهميين، وكان يلبس أبطاله ثوباً معنوياً يرتاح هو إليه ويطمئن إلى أنه يمثل ما فيه من الفضائل ويحقق نزعة البطولة المتكاملة، وفى النبى تجسدت هذه الفضائل وتحققت النزعة البطولية المتكاملة؛ ولذا فالنبى (ﷺ) يحتل، فى هذه القصة، مكان البطل ويمثل، فيها، جماع ما كان العرب يحلمون به من مثال لبطلهم الذى يحمل السيف دفاعاً عن حق معين تسنده قوة جبارة، تعينه على هزيمة المشركين، وتفتح أمامه الطريق، وتزيل من أمامه العقبات بينما هو وقلة من رجاله يجادلون أهل الشرك الكثيرى العدد والعدة حتى ينتصر وينتصر معه إيمانه الجديد ورسالته الجديدة، ومحمد يعدُ منهم ما فى ذلك شك، يرفعون نسبه إلى إسماعيل محققين فى كل أب من آبائه، رابطين سلسلة النسب النبوى بمجموعة من الأعمال التى تمهد للبطولة الكاملة عند محمد (ﷺ) .

ولعل، هنا، ظاهرة مميزة، ذلك أن أبطال العرب، قبل الإسلام، كانوا جميعًا من عرب الجنوب؛ أى من اليمن، بينما محمد يمثل البطل الحقيقى الأول لعرب الشمال؛ ولذا فقد كان احتفال الشماليين بظهوره احتفالاً خطيراً ومهمًا، ومن هنا، تناقل وهب بطولات اليمنيين باستمرار؛ حيث كانت الحضارة والمدنية(٣٦) .

*الملوك المتوجة من حمير، وأخبارهم وقصصهم وقبورهم وأشعارهم

هذا الكتاب رآه ابن خلكان فى مجلد واحد وقال إنه من الكتب المفيدة (٣٧)؛ حيث إنه تناول أخبار التبابعة، والظاهر أن عبدالملك بن هشام بن أيوب الحميرى المتوفى سنة ٢١٣هـ أو سنة ٢١٨هـ استند إليه بعد أن أضاف إليه أخباراً أخذها من مؤلفات محمد بن السائب، وأبى مخنف بن لوط بن يحيى، وزياد بن عبدالله بن الطفيل العامرى أبى محمد الكوفى المعروف بالبكائى، ورواية ابن إسحاق، وهو خليط من الإسرائيليات والقصص (٣٨) .

* كتاب المبتدأ (٣٩) ، وهذا ما ينقل عن الأستاذ/ هوروفتش أنه ينسب إلى وهب.

* كتاب العباد (٤٠) ، وهذا ما يروى فى طبقات ابن سعد أنه لوهب.

* كتاب الإسرائيليات (٤١) ، وهذا ما ينسبه إليه البعض.

* أحاديث الأنبياء(٤٢).

دور وهب بن منبه بين الفولكلور والتاريخ

بداية، قبل الحديث عن دور وهب بن منبه بين الفولكلور والتاريخ، لابد أن نبحث فى العلاقة بين الفولكلور والتاريخ بصفة عامة.

فالفولكلور مرآة الرحلة التى يعيشها الناس، وتعبير عن أفكارهم وعواطفهم ومكنونات نفوسهم وتصوير لأحلامهم وأمانيهم وحياتهم بصفة عامة؛ أفراداً وجماعات سواء عاشوا فى القرى أو فى المدن، كما أنه يصور نظمهم الاقتصادية والاجتماعية وأسلوبهم فى مواجهة الحياة من حولهم(٤٣).

أما التاريخ فهو الذى يظهر فى مخلفات الماضى المادية من آثار ومدونات، وقد تدخل فيها التقاليد والأعراف التى سلمت من عوادى الزمن، وحتى هذه التقاليد لايمكن أن تدخل فى باب الحقيقة التاريخية ما لم يتعرف المؤرخ على أصولها وصورها الماضية وتطورها من خلال سنى الماضى قصرت أم طالت حتى الوقت الحاضر، على أن يستقيم هذا التطور مع الصورة التى ينتهى إليها فى الحاضر، فهذه التقاليد والأعراف - إذا تأكد المؤرخ من بقائها سليمة من عوادى الزمن - مفيدة لبحثه التاريخى (٤٤) ، إلا أن السابقين لم يلتزموا بذلك، ومن هنا أخذ عليهم ابن خلدون عدم تحرى الدقة فى الأخبار وتقليد بعضهم بعضًا ، وأنهم غير مهتمين بالأجيال الناشئة، ولا واقفين على تفصيلات نشوء الدول والبحث عن أساليب تضخمها وتعاقبها، ولاعابئين بالعمران وأحوال الناس ومعاشهم (٤٥) ، وبالتالى فهو يعد أول من تنبه إلى أن هناك علاقة بين الفولكلور والتاريخ، ومن ثم فهو يعد صاحب نظرية فولكلورية تمهد لفهم أحداث التاريخ، وتشرح وقائعه، وتستنبط قضايا ثابتة تتعلق بالأفراد والمجتمعات والحكومات.

ولعل من أهم مظاهر هذه الصلة بين الفولكلور والتاريخ استخدام المؤرخ أسلوب العمل الميدانى المتبع لدى الفولكلوريين والأنثربولوجيين فى تسجيل مادته التى يعتمد عليها فى دراسته، ومن أمثلة ذلك ما قام به Webster عندما اصطحب تلاميذه فى جامعة ماكريرى بكامبالا إلى الأحراش والأدغال ليجمع المأثورات الشفاهية من العجائز والمسنين وأهل القرى المتناثرة فى أنحاء أوغندا (٤٦) يضاف إلى هذا أن الأسلوب، الذى اتبعه علماء المسلمين فى جمع أحاديث الرسول (ﷺ) ، وتوثيقها، هو فى صميمه، أسلوب فولكلورى.

وعليه، فإن المحاولات التى قام بها الباحثون فى هذا المجال قد أفرزت تراثاً مملوءاً بالقصص الممتزجة بالأساطير والمعتقدات. ومن هنا ، فإن تراثنا الثقافى العربى تراث فولكلورى، أو كما يقول د. أحمد مرسى (الأدب الشعبى والتاريخ) (٤٧) : والحقيقة أن من ينظر فى الكتب العربية على تنوع مادتها سيجدها حافلة بالكثير مما نطلق عليه اليوم، فى المصطلح المعاصر، أدباً شعبيًا وعادات شعبية ظلت تروى شفاهية حقبة من الزمان حتى دونت وبدأت عملية التأريخ حيث كانت البداية حول القرآن الكريم والحديث النبوى الشريف، ومن ثم بدأ المسلمون يهتمون بجمع أخبار الأمم والشعوب التى ورد ذكرهما فى القرآن الكريم.

ونشأت حول ذلك حركة جمع وتصنيف خاصة مع نهاية القرن الأول للهجرة، وقد كانت هذه التجميعات هى ما اعتمد عليه كثير من المؤرخين، بعد ذلك فى القرن الثانى وما تلاه، فى كتاباتهم التاريخية (٤٨) .

هذا ، ويشير ابن خلدون ، فى مقدمته، إلى أن تفسير القرآن الكريم قد تضخم تضخماً شديداً ، فى عصر التابعين، بالإسرائيليات وغيرها ؛ لكثرة مَنْ دخل من أهل الديانات الأخرى فى الإسلام فضلاً عن ميل النفوس إلى سماع التفاصيل عما يشير إليه القرآن من أخبار الأمم الغابرة والديانات السابقة (٤٩) .

ويجئ القرن الثانى للهجرة ويظهر فيه اتجاه للكتابة عن الرسول (ﷺ) وحياته وجهاده فى سبيل نشر الدعوة، ومن ثم ظهر بجانب تدوين الحديث الشريف فن جديد هو السيرة، ثم تطور لينشأ فن السيرة الشعبية. وهكذا بدأت أولى محاولات التأريخ فى التراث العربى حول سيرة الرسول معتمدة، أساساً، على الحكايات والأقاصيص التى كان العرب يحفظونها عن ماضيهم وروايات شهود العيان عن الفترة التى عاشها الرسول (ﷺ) . ولعل دوافع اهتمام العرب بتدوين تاريخهم راجعة إلى ما يلى(٥٠):

١ - ترتيب وتنظيم تلك التراكمات المتزايدة من التراث.

٢ - الاهتمام بالفنون والآداب باعتبارها مظهراً من مظاهر تحضر الأمم البائدة.

٣ ـ الرغبة فى التواصل مع تراث الأجداد وإحداث الترابط بين الأجيال.

٤ ـ الصراع من أجل استعادة الحضارة العربية والتفوق، بما لها من تراث، على الأمم الأخرى.

٥ ـ الرغبة فى التعليم والتثقف وإعداد الأجيال للمستقبل.

٦ ـ شعور بعض الخلفاء بالحاجة إلى التعرف على أخبار الملوك فى الأمم الأخرى وسياستهم ونظامهم (٥١).

٧ ـ الحاجة إلى تفهم سور القرآن والتعرف على دلالات ما تحكى من قصص (٥٢).

ومن هنا، بدأ التاريخ يظهر إلى حيز الوجود، وبدأ الإحساس به يتكون فى عقول الناس، وقد أخذ هذا الإحساس ينمو يوماً بعد يوم، ويتدرج شيئاً فشيئاً مختلطاً، أولاً، بعناصر من الفن كالحكايات والرسوم والأغانى والنقوش وما إلى ذلك؛ لينتج لنا، فى النهاية، ذلك التاريخ بملامحه وخصائصه التى نعرفه بها اليوم.

نعود إلى وهب بن منبه ونرى هل ما رواه عن أحوال خلق العالم والعرب البائدة وأخبار اليمن تأريخاً بالمعنى المتعارف عليه أم فولكلوراً قصصياً؟

الحقيقة أنه لايمكن لباحث فى تاريخ شعب من الشعوب أن يتجاهل التراث الذى يمكن أن ينير له الطريق لكى يستطيع فهم عقلية الشعب وعادات أفراده وحياته عامة، مما يتيح له أن يدرس تاريخهم بشكل أسهل وأكثر يسراً؛ ذلك لأن الإنسان منذ فجر الإنسانية يقص على أبنائه وأحفاده قصص أسلافه ممتزجة بأساطيره ومعتقداته. لكن، رغم ذلك، لايمكن أن نعتبر هذا المأثور «تاريخاً بالمعنى المتداول بيننا أو أننا سنجد فيه صياغة للأحداث بالشكل المتعارف عليه، لكننا سنجد ما يمكن أن يسمى، تجاوزاً، بالتاريخ الوجدانى لهذه الفترة، وهو نمط ينتج عن التفاعل بين الفن والتاريخ،(٥٣).

وعليه، فإن ما جاءنا عن وهب بن منبه هو مصدر مهم من مصادر المعرفة التاريخية، لكنه ليس التاريخ نفسه؛ بل هو صياغة وجدانية للتاريخ، أو هو ما يمكن أن نطلق عليه التاريخ الاجتماعى؛ ذلك لأنه أوقفنا على أحوال المجتمع العربى عبر التاريخ من حيث دراسة التركيب الاجتماعى والبناء الطبقى وتاريخ الطبقات والعادات والتقاليد والحرف والصناع والأسواق والبنيان السكانى وعوامل الزيادة والنقصان، كما حكى لنا عن أوضاع الأقليات وعلاقتها الاجتماعية والسياسية فضلاً عن القيم والمثل والأخلاقيات التى حركت المجتمع فى عصر من عصور التاريخ، وكذا أيضاً تناوله للجوانب السياسية والاقتصادية والفكرية فى حياة المجتمع العربى من حيث تأثيرها على حركة المجتمع.

نعم، كانت له رؤاه الخاصة بمحاولة إثبات فضل اليمنيين على غيرهم ومحاولة إثبات تنبؤ اليمنيين بالرسالة والرسول وإيمان ملوكهم الأقدمين بمحمد ورسالته، وكذا، أيضاً، تدخلاته السافرة فى تفسير القرآن الكريم وما يعرف بالإسرائيليات، الأمر الذى جعل كثيراً من الباحثين يعدونه مرجعاً مهماً فى رواية الإسرائيليات أو (القصص الإسرائيلى).

إلا أن هذا كله لايعنى رفض ما رواه، بل نراه تفاعلاً بين الفن والتاريخ، بين المشاعر والحقائق، وهذا ما يمكن تسميته بـ (الرؤية النفسية الشعبية للتاريخ) (٥٤).

ومن ثم، فإن الفولكلور والتاريخ «من أكثر علوم الإنسان ومعارفه ارتباطاً بالإنسان؛ فالتاريخ يلهث وراء الإنسان من عصر إلى عصر باحثاً ومستفسراً عن حقيقة الإنسان فى محاولة دائبة لأن يفهم الإنسان ويفهم الإنسان ماهيته وحقيقة دوره فى هذا الكون، (٥٥).

أما الفولكلور فهو فنون ومعتقدات وأنماط السلوك التى يعبر بها الإنسان.

وهذا بالفعل ما دار حوله وهب بن منبه، فكان باحثاً ومستفسراً عن حقيقة الإنسان العربى، وباحثاً عن فنونه ومعتقداته وأنماط سلوكه بأسلوب فولكلورى.

وبالتالى، كان ابن منبه رائداً فى التاريخ الاجتماعى، ورائداً فى الفولكلور العربى؛ فهو «يعد من كتاب التاريخ المعروفين باسم Sagraphi، لأنه يكتب التاريخ ممزوجاً بالقصص والأساطير،(٥٦).

أى أنه ألبس التاريخ ثوباً فولكلورياً، وعندما كان التمييز فيه بين الحقيقة وغير الحقيقة صعباً زادت قيمته الفنية؛ لأن هذه الصعوبة ما هى إلا وسيلة من وسائل الجذب والتشويق لهذا التراث.

الهوامش

(١) أيمن فؤاد سيد ، مصادر تاريخ اليمن فى العصر الإسلامى، المعهد العلمى الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة، سنة ١٩٧٤م، ص٥٥.

(٢) د. جواد على، المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام، جـ ٤، بغداد سنة ١٩٥٠، ص ٥٥٧.

(٣) المصدر السابق، جـ ١، ص٨٥.

(٤)أيمن فؤاد سيد، مصادر تاريخ اليمن ، ص٥٥.

(٥) د. جواد على، المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام، جـ٣ ـ ص٥٢٩، جـ ٤ ـ ص٥٥٦، ص٥٥٠.

(٦) أيمن فؤاد سيد، مصادر تاريخ اليمن، ص٥٥.

(٧) د. جواد على، المفصل فى تاريخ العرب، جـ١، ص٣١٨، نقلاً عن ابن قتيبة، المعارف، ص٢٥.

(٨) وهب بن منبه، التيجان فى ملوك حمير، مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، صنعاء، سنة ١٩٧٩م، ص٩.

(٩) د. جواد على، المفصل فى تاريخ العرب، جـ٦، ص٥٦٥.

(١٠) المسعودى، مروج الذهب ، جـ ٣ ، ص١٦٦ دار المعرفة ـ بيروت .

(١١) د. جواد على، المفصل فى تاريخ العرب، جـ١، ص٨٥.

(١٢) تفسير الطبرى، جـ٢، ص١٠٣، وسمعان الأرشامى هو أسقف بيت أرشام فى بلاد فارس وكان متفقهًا فى المنطق الأرسطوطاليسى وجدليًا لا يكل حتى لدرجة أنه لقب بالفيلسوف الفارسى أو المجادل الفارسى. هذا وله رسالة تدور حول اضطهاد المسيحيين فى نجران على يد الملك اليمنى اليهودى ذى نواس سنة ٥٢٣م سنة ٥٢٤م. وذلك الاضطهاد الذى هو موضوع سورة البروج فى القرآن الكريم، وكتب الرسالة باللغة السريانية وترجمها القس يوحنا عزو كاتم أسرار البطريركية الأنطاكية السريانية، ونشرها بعنوان شهداء نجران فى مجلة الشرق سنة ٣١ ـ ١٩٣٢م. راجع أيمن فؤاد سيد، تاريخ مصادر اليمن، ص٥١ ـ ٥٢.

(١٣) د. جواد على، المفصل فى تاريخ العرب، جـ١، ص٨٦.

(١٤) د. جواد على ، المفصل فى تاريخ العرب جـ٦، ص٥٦٤، ص٥٦٥.

(١٥) فاروق خورشيد، د. محمود ذهنى، فن كتابة السيرة الشعبية، منشورات اقرأ، ص ٩٣.

(١٦) راجع فى هذا الموضوع:

١ ـ المسعودى، مروج الذهب، جـ٣، دار المعرفة، بيروت.

٢ ـ د. عبدالله محمد السيف، الحياة الاقتصادية والاجتماعية فى نجد والحجاز فى العصر الأموى، مؤسسة الرسالة، بيروت، سنة ١٩٨٣م.

(١٧) فاروق خورشيد، فى الرواية العربية، عصر التجميع، ص ٨٠.

(١٨) المصدر السابق، ص٦٤.

(١٩) د. حسين نصار، نشأة التدوين التاريخى عند العرب.

(٢٠) فاروق خورشيد، فى الرواية العربية، ص٨١.

(٢١) وهب بن منبه، التيجان فى ملوك حمير، مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، صنعاء، ١٩٧٩م.

(٢٢) فاروق خورشيد، د. محمود ذهنى، فن كتابة السيرة الشعبية، ص٩٣.

(٢٣) سيرة عنترة، المكتبة الثقافية ، بيروت، لبنان، ص٩ [السيرة الحجازية].

(٢٤) فاروق خورشيد ، فى الرواية العربية، عصر التجميع، ص٥٥.

(٢٥) المصدر السابق، ص٧٦.

(٢٦) المصدر السابق، ص٨٨، ص١٣٦.

(٢٧) المصدر السابق، ص١٣٧.

(٢٨) المصدر السابق، ص١٤٣، ص١٤٤.

(٢٩) سيرة عنتره، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، ص٩ (السيرة الحجازية).

(٣٠) ابن سعيد الأندلسي، نشوة الطرب فى تاريخ جاهلية العرب، تحقيق: د. نصرت عبدالرحمن، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن جـ١، ص٣٤ سنة ١٩٨٢م.

(٣١) أيمن فؤاد سيد، مصادر تاريخ اليمن، ص٥٦، ص٥٧.

(٣٢) Nabia Abbot, Studies in al iterary papyry, Vol. ,Histarlcal texts (chieago, 1957).

(٣٣) المصدر السابق ، ص٥٦، ص٥٧.

(٣٤) فاروق خورشيد، د. محمود ذهنى - فن كتابة السيرة الشعبية، منشورات اقرأ سنة ١٩٨٠م - ص٩٣.

(٣٥) د. نبيلة إبراهيم، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، ص ١١٣.

(٣٦) راجع: فاروق خورشيد، فى الرواية العربية ، ص١٨٤: ص١٨٨. للاستزادة واستكشاف الأمور.

(٣٧) أيمن فؤاد سيد ، مصادر تاريخ اليمن، ص٥٦، ص٥٧.

(٣٨) جواد على، المفصل فى تاريخ العرب، مصدر سابق، ص٨٦، جـ١ ، نقلاً عن الإرشاد، جـ٧، ص٢٣٢.

(٣٩)، (٤٠)، (٤١) فاروق خورشيد، فى الرواية العربية، ص١٤٤، ص١٤٥.

(٤٢) محسن يوسف - الظواهر القصصية عند العرب، دار المنارة، اللاذقية، سوريا، ص٥١.

(٤٣) د. أحمد مرسى ، دراسة حول كتاب يان فانسينا، المأثورات الشفاهية، دار الثقافة للطبع والنشر، سنة ١٩٨١م، ص٦٢.

(٤٤) د. حسين فوزى النجار، التاريخ والسير، المكتبة الثقافية، ص١٠،ص١١.

(٤٥) راجع: ابن خلدون ، المقدمة، دار الهلال ، بيروت ، ص١٧.

(٤٦) د. أحمد مرسى ، المأثورات الشفاهية، مصدر سابق ، ص٣٠.

(٤٧) المصدر السابق، ص٦٤.

(٤٨) المصدر السابق، ص٦٤: ص٦٦.

(٤٩) ابن خلدون ، المقدمة، دار الهلال، بيروت، ص٢٧٩.

(٥٠) د. محمود ذهنى، تذوق الأدب، طرقه ووسائله، الأنجلو المصرية، ص٣٤١، ص٣٤٦.

(٥١) أحمد أمين ، فجر الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، ص١٨٤، ص١٨٥.

(٥٢) فاروق خورشيد، فى الرواية العربية ، ص٧٨.

(٥٣) د. قاسم عبده قاسم، بين الأدب والتاريخ ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، سنة ١٩٨٦م، ص٧٤.

(٥٤) المصدر السابق، ص٧٥.

(٥٥) المصدر السابق، ص٥.

(٥٦) أيمن فؤاد سيد، مصادر تاريخ اليمن ، ص٥٥.



بلاغة الطير .. بلاغة الهوى حول فلسفة الخيال الشعبى فى نص قديم

د. وليد منير

النص:

قال الشيخ أبو محمد جعفر بن أحمد بن الحسين السراج القارئ فى كتابه (مصارع العشاق) :

أخبرنا أبو على محمد بن الحسين الجازرى بقراءتى عليه قال: حدثنا أبو الفرج المعافى بن زكريا الجريرى قال: حدثنا الحسين بن القاسم الكوكبى قال:حدثنى أبو على محرز بن أحمد الكاتب قال:حدثنى محمد بن مسلم السعدى قال: وجه إلىَّ يحيى بن أكثم يوماً فصرت إليه، وإذا عن يمينه قمطرة(١) مجلدة، فجلست، فقال: افتح هذه القمطرة، ففتحتها، فإذا شئ قد خرج منها، رأسه رأس إنسان، وهو من سرته إلى أسفله خلقة زاغ(٢) ، وفى صدره وظهره سلعتان (٣) ، فكبرت وهللت، وفزعت، ويحيى يضحك، فقال لى بلسان فصيح طلق ذلق:

أنا الزاغ أبو عجوه	أنا ابن الليث واللبوه
أحب الراح والريحا	ن والنشوة والقهوة
فلا عدْوُ يدى يُخشى	ولايحذر لى سطوه

(١) القمطرة: ماتصان فيها الكتب.
(٢) الزاغ: غراب صغير ريش ظهره وبطنه أبيض.
(٣) السلعة: الغدة.

ولى أشـــيـــاء تـســـتطـ | رف يوم العــرس والدعــوه
فـــمنهـــا سلعـــة فى الظهـ | ر لاتســـتـــرها الفـــروه
وأمـــا السلعـــة الأخـــرى | فلو كـــانت لهـــا عـــروه
لماشك جـــمـــيع الناس فـــيـ | ـهـــا أنهـــا ركـــوه

ثم قال ياكهل أنشدنى شعرًا غزلاً! فقال لى يحيى: قد أنشدك الزاغ، فأنشده، فأنشدته:

أغـــرك أن أذنبت ثم تتـــابعت | ذنوب فلم أهجـــرك، ثم ذنوبُ
وأكثرتَ حتى قلت ليس بصارمى | وقد يصرم الإنسان وهو حبيبُ

فصاح: زاغ زاغ زاغ، وطار، ثم سقط فى القمطرة. فقلت ليحيى: أعز الله القاضى، وعاشق أيضًا! فضحك. قلت: أيها القاضى! ما هذا؟ قال: هو ماتراه. وجّه به صاحب اليمن إلى أمير المؤمنين، وما رآه بعد، وكتب كتابًا لم أفضضه، وأظن أنه ذكر فى الكتاب شأنه وحاله.

العجب والطرافة والحكمة

يأخذ إنطاق الطير موقعه ـ دومًا ـ فى ملتقى هذه العناصر الثلاثة أو تقاطعها : العجب، والطرافة، والحكمة. لقد عكست حكايا ت «كليلة ودمنة»، بوصفها قصًا شعبيًا بليغًا، تلك الخصائص بدرجة واحدة تقريبًا. وفى بعض قصص «الليالى» يتمثّل لنا المثلث نفسه، ولكن بدرجات متفاوتة، فيطغى العجب على الحكمة أو تطغى الحكمة على الطرافة.. وهكذا.

هنا، فى ذلك النص، يبرز وضع استثنائى هو تسليم مسبق بحدوث الواقعة. ويعزز التوثيق بالسند المتسلسل هذا التسليم، كما أن الشخصيتين المعروفتين لنا: شخصية المؤلف الحسين بن أحمد السراج وشخصية القاضى يحيى بن أكثم تؤكدان بحضورهما التاريخى وشهرتهما مصداقية الحدث.

هذه الخدعة المحكمة تجعلنا نُصدّق؛ بل إننى أفترض أن شيخنا السرّاج كان يصدّق كذلك ما أثبته فى كتابه البديع. ما معنى ذلك؟ **إن معناه ـ ببساطة ـ أن الخيال الشعبى يعثر على نمذجته الأصيلة بما هو تحوّلٌ من قوة إلى فعل، من خرافة مرويّة إلى واقع عيانى، فى لحظة تحوُّل الحديث الشفاهى المتكرر بالانتقال (حدثنا فلان عن فلان عن فلان) إلى كتابة مدونة بمداد كاتب واحد.** وذلك ما لانجده فى الصيغة الافتتاحية لكتاب «كليلة ودمنة»: [قال دبشليم الملك لبيدبا الفيلسوف، اضرب لى مثلاً] أو الصيغة الافتتاحية لكتاب «الليالى»: [بلغنى أيها الملك السعيد]. فالمثل يفصل بدايةً بين موضوع الرواية وتوهُّم وقوعها بالفعل، والإبلاغ المجهّل يتقدم على ضرب المثل خطوة؛ إذ يضعنا فى **توهم مصنوع**، ولكن (أخبرنا) و(حدثنا) فعلان يلقيان بنا فى قلب المخبر به أو المحدَّث عنه بوصفه ما كان، ومن ثمّ ما يمكن أن يكون مرة أخرى. ولابد أن نلتفت إلى **المرجعية اللافتة** فى هذه الصيغة؛ إذ إنها تؤسس صدقها على محاكاة سند الحديث النبوى الشريف، وتعوّل ـ كلما طالت سلسلة العنعنة ـ على توثيق سندها بمعلومين يفترض كونهم رواة ثقاة.

إن الخاصية السحرية للنص تنبع من العقلية السحرية للقائل. كل ما نستطيع أن نتخيّله موجود بالفعل: هذا هو المغزى العميق لروح الكلام. ولم لا؟ أليس خرق المألوف يصبح مألوفًا إذا تكرر أو تواتر؟. وما مبرر أن يظل الاستثناء استثناءً إذا صار قانونًا؟ ولوعى شيخنا السراج بدور التكرار والتواتر فى إثبات ما هو عرضة للنفى والإنكار، فقد أورد النص مرتين: الأولى تحت عنوان (الزاغ الشاعر العاشق)، والثانية تحت عنوان (الزاغ فى رواية أخرى). وفى الرواية الثانية يأتى السند على هذا النحو: أخبرنا أبو عبدالله الحسين محمد بن طاهر الدقاق قال: أخبرنا الأمير أبو الحسن أحمد بن محمد المكتفى بالله قال: حدثنا جحظة قال: أخبرنى بعض بنى الرضا قال: قال على بن محمد: دخلت على أحمد بن أبى دؤاد، وعن يمينه قمطر مجلد..... إلخ. والاختلاف اليسير بين الروايتين ينحصر فى تحول شخصية القاضى

يحيى بن أكثم إلى شخصية أحمد بن أبى دؤاد، وتحوُّل شخصية محمد بن مسلم إلى شخصية على بن محمد، وتغيُّر أبيات الغزل على لسان الضيف المفتون اللب إلى :

وليل فى جوانبه فضول من الإظلام أطلس غيهبانى
كأن نجومه دمع حبيس ترقرق بين أجفان الغوانى

أما الاختلافات القليلة الأخرى فهى اختلافات شكلية محض لاتؤثر فى جوهر موضوعنا.

تُرى، ماذا يمنع الحدث من وقوعه مرتين، مادام قد وقع فى المرتين على هيئة واحدة؟ وماذا يمنع وقوع الحدث لشخصين مختلفين فى ظرفين مختلفين، وأن يرويه، بالتالى، عنهما رواة مختلفون؟ لاشئ بالطبع، هذا ما يقوله المنطق. فماذا لو أتبع شيخنا السراج هاتين الروايتين بنص آخر مختلف له هذا العنوان (البلبل الناطق)، وله من سند الرواة وتحديد الزمن ما يؤكد صدقه، فضلاً عن كون الواقعة تفسيراً نادراً لنص قرآنى كريم؟ نقرأ:

أخبرنا القاضى أبو على زيد بن أبى حيويه بتنيس سنة خمس وخمسين وأربعمائة بقراءتى عليه قال: أخبرنا أبو محمد الحسن بن عمر بن على بن زريق الجلبانى قال: حدثنا أبو الفرج محمد بن سعيد بن عمران قال: حدثنا أبو بكر أحمد بن عليل بن محمد المطيرى الحافظ قال: حدثنا سليمان بن عبدالملك قال: حدثنا مروان بن دؤالة قال:

حدثنا الحارث بن عطية عن موسى بن عبيدة عن عطاء فى قوله: «ولقد همّت به وهمّ بها». قال: كان لها بلبل فى قفص، إذا نظر إليها صفر لها، فلما رآها قد دعت يوسف، عليه السلام، إلى نفسها، ناداه بالعبرانية: يا يوسف لاتزنِ، فإن الطير فينا إذا زنى تناثر ريشه.

ليس من قبيل المصادفة أن ترتبط - دومًا - بلاغة الطير ببلاغة الهوى، سلبًا أو إيجابًا، تقاطعًا أو توازيًا، حبًّا أو صدًّا. ولعلنا نذكر ما حواه (منطق الطير) للمتصوف الإسلامى الكبير فريد الدين العطار من تواشج حميم بين رمز الطير وموضوع العشق.

يتحول الخيال إلى واقع؛ إذ يتحول إلى منطق. بيد أن الطير المحبوس فى قمطرة القاضى أو فى قفص «زليخا» يشى - على النقيض من طير فريد الدين - بحريته المسلوبة دون أن يعلن استياءه أو رفضه. الزاغ والبلبل يفترضان أن لهما دوراً مهماً فى تعلم الإنسان ما لم يعلم، ولذلك فهما يضحيان بحلم الحرية ويستسلمان للقمطرة والقفص. أما العارف فريد الدين فليس فى حاجة إلى المعرفة. هو فى حاجة - بالمصطلح الصوفى - إلى «**التعرُّف**»، لذلك فهو نفسه ذلك الطير الذى عاد - كما يقول - إلى البقاء بعد الفناء، وذاب فى ناموس الاتحاد البهىّ بالوجود الأعلى؛ إذ اكتشف كيف يمحو وجود ذاته بالحب.

الزاغ محب مسكين ينزلق من الفكاهة والتنكيت إلى الوجد والشجى. والبلبل قديس ينطق بحكمة الله، ولكنه محب أيضًا «إذا نظر إليها صفر لها». وكلاهما يمتلك بلاغة الكلام غير أن أولهما يطلب السماع عن العشق وثانيهما يبادر إلى إشباع العشق بقانون الفضيلة. ولعلنا نشعر أن كليهما عذرى عفيف؛ الأول عن طريق رد الفعل العاطفى الذى يشبه ردود الفعل العاطفية للمجنون وجميل وعروة، والثانى عن طريق الحكمة الدينية.

تأتى الطرافة، ويولد العجب، من **مفاجأة السامع باللسان المشترك**؛ فالزاغ يكلم العربى بالعربية والبلبل يكلم يوسف بالعبرانية. وتتضاعف طرافة الزاغ بصورته المسحورة (رأسه رأس إنسان، وهو من سرته إلى أسفله خلقة زاغ). وهو يثير العجب بإثارته لفزع الرجل فى الرواية الأولى، وبإثارته لدهشته الكامنة فى الرواية الثانية حيث يقول أحمد بن أبى دؤاد نفسه لضيفه: اكشف وانظر العجب. والزاغ، فى الرواية الأولى، هدية لأمير المؤمنين من صاحب اليمن، وفى الرواية الثانية تحفة مقتناة لابن أبى دؤاد. إنه، فى الحالين، كائن نادر مجلوب للفرجة. وهو يؤكد - عبر الفرجة - ثنائيةً رفيعة المستوى لدى العربى القديم: الشعر والعشق، ويتعالى على **فرضية البهلوان أو المهرج** ليضع نفسه فى مكانة سيده ذاته، بل يجاوزها من خلال تلقين السيد والضيف درسًا فى العجب والطرافة والحكمة.

كيف يتفلسف الخيال الشعبى؟

يقول تزفيتان تودوروف فى مقال لافت عن «البشر/القصص، فى ألف ليلة وليلة»: إن الشخصية فى الفولكلور ليست بالضرورة محدداً للفعل كما يزعم هنرى جيمس كما أن الحكاية ليست وصفًا للسمات الشخصية دومًا، ولكن **الشخصية هى القصة المحتملة؛ قصة حياة الشخصية نفسها**. ما القصة المحتملة؟ أليست هى الخيال المحتمل؟ وإذا كانت كذلك. **أفلا تكون الشخصية - وفقًا لتودوروف - تجسيدًا لعالم الخيال الاحتمالى فى أبعاده المنظورة؟**

إن الحمام الذى يحمل رسائل الحب فى (طوق الحمامة) لابن حزم **يجعل من الواقع نفسه سرًا متنقلاً.**

والرسالة الإعلامية للنص نفسه فى كتاب ابن حزم تتخذ من «**الرسالة التى تنطوى على سر**» موضوعاً لها. وعلينا حينئذٍ أن نحاول اكتشاف شئ واحد يثير الفضول والرغبة الملحّة فى المعرفة:- **ما الرسالة فى الرسالة**؟ وما دمنا قد ولجنا إلى عالم السر فقد صار فى إمكاننا أن نقترب من الغرابة، وأن نستنهض قوة الخيال لكى نستقطر اللذة، فنتحدث مع ابن حزم عمن «أحب فى النوم» وعمن «أحب بالوصف» وعن الاضطراب والخبل والموت والجنون. وإذا تقلّد الحمام دور «**السفير**» فما الذى يمنع أن يتقلّد الغراب دور «**العاشق الطريف**» ما دام عالم الطير وعالم الإنسان قد امتزجا وتواشجا إلى هذا الحدّ ؟

فى «حكاية تتعلق بالطيور» يتحدث طير الماء، فى ألف ليلة وليلة، إلى السلحف، ويتحدث السلحف إليه. بل إن طير الماء ينشد بلغة فصيحة واصفاً حاله:

ولرب نازلة يضيق لها الفتى

ذرعًا وعند الله منها المخرجُ

وفى «حكاية ما حدث بين البوم والغربان»، فى كليلة ودمنة، وهو مثل العدو الذى لايغتَّر به، يستطيع الغراب الحكيم أن ينتصر على الشر والهوان بحكمته، وسعة حيلته، وقدرته على المناورة والمداورة والخداع.

شخصية الطائر والحيوان، إذن، تمتلك - فى الخيال الشعبى - إمكانات باهرة على مستوى الوعى والفعل معًا. **وقد تفوق هذه الإمكانات - أحياناً - إمكانات الإنسان لأنها تجمع** بين صورة الحياة الإنسانية وصورة الحياة المغايرة للحياة الإنسانية؛ وتُمثّل هذه **المفارقة** المذهلة حقًا متصاعداً على إنتاج الغرابة «رأسه رأس إنسان، وهو من سرته إلى أسفله خلقة زاغ». إن **الطفرة السيريالية**، هنا، ليست ارتجالاً، وليست لوحة فاقدة التبرير أو السبب، بل هى **المنطق الطبيعى لحالة المفارقة؛ لوجود يعلو - وفقًا لحاجاته - على شروط الوجود الإنسانى المحدود، ولكنه يدعمه ويرفده بالخبرة والمتعة والتأثير**. وكيف لا؟ وقد ابتكر الإنسان نفسه ذلك الوجود المفارق، وجعله جزءاً من واقعه.

يا طالع الشجرة   هات لى معاك بقرة
تحلب وتسقينى   بالمعلقة الصينى

أليس نداء الإنسان ذاته استدعاءً **لعالم التضاد** واستحضاراً له؟ أليس عالم التضاد - بذلك المعنى - **هو عالم الخيال الاحتمالى الذى يجرح تضادات الواقع المريرة، ويجعلها قابلة لإعادة التشكيل على نحوٍ يجعل من التنافر تجانسًا سائغًا؟! والنكتة** التى تنفجر من حلقة **التضاد** هى التى تهدهد مرارات أشواقنا، فنضحك بدلاً من أن نبكى، نتسلى بالحب بدلاً من أن نرثيه رثاءً مأساوياً، ونتفرّج على الزاغ العاشق كما نتفرج على ملهاة أسطورية، نتعلم الطرافة والعطف والحكمة، ونصبح أكثر فهمًا للالتباس. إن **الإدماج**، بالمعنى النفسى، هو الذى يخلصنا - فيما يبدو - من جمود الأحادية وتصلُّبها. يقول «برجسون» فى كتابه (الضحك): **لاشئ هزلى خارج ما هو بشرى بشكل خاص...** ربما نضحك من حيوان؛ لأننا نكون قد عثرنا على موقف كموقّف الإنسان أو على تعبير كتعبير البشر. نضحك من قبعة؛ ولكنا نقصد عندئذٍ الهزء، لا من قطعة اللباد أو القش، بل من الشكل الذى أعطاها إياه الإنسان، بل من النزوة البشرية أو الجموح البشرى الذى ارتداه قالبها. لماذا لم تلفت هذه الواقعة المهمة بهذا المقدار، على بساطتها، انتباه الفلاسفة؟ العديد منهم عرّف الإنسان بأنه «حيوان يعرف كيف يضحك». وكان بإمكانهم أيضًا تعريفه **بأنه حيوان يُضحِك، فإذا توصل حيوان ما، أو مطلق شئ جامد إلى هذه المرتبة، فبفضل المشابهة مع الإنسان، وبفضل الطابع الذى تركه الإنسان فيه أو بفضل الاستعمال الذى اتخذه الإنسان بشأنه.**

إن الزاغ العاشق «سليل رغبة الأسد ولبؤته» لايستعير اللسان الشاعر للإنسان فقط، ولكنه يحب، أيضًا، الخمر والريحان والقهوة، أى إنه يستعير - إضافةً إلى اللسان - المزاج الحسى أو العصبى للإنسان، ويطلب مثله النشوة. وهو يصل، بهويته الجسدية، بين الحيوان (الليث واللبؤة) والجماد (الركوة = إناء الجلد الذى يشرب فيه الماء) عبر التشابه اللافت مع الإنسان نفسه (رأسه رأس إنسان). وهو - قبل ذلك وبعده - طائر يطير بجناحيه، ويكتسب اسمه الأصلى وصفته الجوهرية من كونه غراباً، أو نوعاً خاصاً من أنواع الغربان (ريش ظهره وبطنه أبيض). وكنيته (أبو عجوة) إشارة مخصوصة - أيضاً - إلى نوع من أنواع صناعة الطعام الحلو الذى يعتمد، أساسًا، على ثمر النخيل (البلح). الزاغ - فيما يبدو - يطرح على قصتنا **ظلاً طبيعيًا كونيًا شاملاً**. ومن ثم فإن **حكمة الحب أو بلاغة الهوى** تتفتح داخل الوجود كله وتضفو عليه. لذلك فإن «ذنوب الحب» و«انصرام الحبيب» و«سماحة قلب المحب

«أرق الليل» و«دموع الغواني الحبيسة كالنجوم» تفضح صيحة الروع أو صيحة الأسى وتسكب الأشجان «كالماء في الركوة»، ثم تدفع بكائن الخيال العجيب إلى الاختباء مرة أخرى «في قمطرة الكتب»، كأن **تحريك الذكرى** يندُّ عن **صرخة الخيال مما يعيد - في الوقت نفسه - المظهر المرئيَّ الغريب لذلك الخيال إلى الرمزية الخفية للمعرفة**. هل انزلقنا - هكذا - من الضحك إلى الشجن والحزن؟ هل ابتعدنا عن «يوم العرس والدعوة»، لنقترب من لواعج الأحلام والأمنيات الغاربة؟ ليس تماماً بالطبع. أحرى بنا أن نقول إننا جذبنا الوجود الغريب بأبعاده كلها، الحيوانية والنباتية والطيرية والإنسانية والجمادية، إلى منطقة **الاختباء اللوجوسي** مرة أخرى **عبر الجوهر المشترك**: الحب، لندلل على **أن الخطأ والفقدان والرواغ جزء من طبيعة الوجود ذاته**؛ فالزاغ (ولاحظ دلالة التسمية بما تنطوي عليه من ارتباط بالزيغ والروغان) قد قفز - بدءاً - من «قمطرة الكتب المجلّدة» ليعلن عن غرابته التي لاتنفصل عن صميم حياتنا بما تنطوي عليه من عشقٍ وحكمة وبلاغة وسقوطٍ وتردُّ وأخطاءٍ ثم عاد - في النهاية - فاختبأ سريعًا كالممسوس في القمطرة ذاتها. إن **اللوجوس المخبوء هو النبع الأول والمصب الأخير لماء الوجود الجامع الذي يحتوي الواقع والخيال بوصفهما شيئًا واحدًا**. وليست الرسالة، التي يبعث بها صاحب اليمن إلى أمير المؤمنين عبر القاضي في الروايةِ الأولى أو الرسالة نفسها التي يمتلكها القاضي ويطلع عليها من شاء في الرواية الثانية، إلا تمثيلاً للعلاقة الضافية بين **الحقيقة وخصوصية امتلاكها أو تفسيرها وتأويلها**؛ فالحقيقة - بما تنطوي عليه من خيال أغرب من الواقع، أو واقع أغرب من الخيال - ليست مشاعاً سارياً بين الناس، ولكنها سلطة تقترن الغرابة والمحال بوضع معرفي خاص يصلح فيما بعد أن يكون مثاراً للتسلسل والتنقُّل وفقًا لشروط معينة؛ فمن محمد بن مسلم إلى محمد بن الحسين الجازري، ومن بعض بني الرضا عن علي بن محمد إلى محمد بن طاهر الدقاق تنتقل **الرسالة** انتقالاً مقنّعًا بأهليةٍ وخبرةٍ ما، تماماً كما هو الحال بين فريدة النساء شهرزاد والملك شهريار أو بين الفيلسوف العظيم بيدبا والملك العظيم دبشليم؛ فالأهلية والوجاهة والاستحقاق الاجتماعي والخبرة خصائص لازمة متواترة في الشخصيات التي تعرف. قد تعدُّ عملية الخلق الأسطوري بمثابة آلية دفاع عن الذات كما يؤكد «كلا كهون» دائمًا، أو تعدّ تأسيسًا لنموذج قادر على حل التناقضات التي تعتري رؤية العالم كما يذهب «شتراوس». ولكنها، أيضًا، بمعنى أركيولوجي، بحث عن طبقات أعمق لإمكانات المعرفة التي تنشد أن تجاوز الحدود الفاصلة بين عالم الإنسان وعوالم الكون الأخرى. وهي - فيما وراء النسق النفسي لكلاكهون والنسق البدائي لشتراوس - محاولة واعية، كما رأينا في قصتنا، لتوحيد مستويات الوجود المتباعدة في بنية مشتركة تكون فيها هذه المستويات أكثر اقتراباً من بعضها البعض، وأكثر تعبيراً فيما بينها عن قيمة واحدة أو عدد من القيم التي تسبغ على الحياة مصداقها، فينفصل الكائن عن عزلته - بحيلة رائعة - ليتصل اتصالاً مستمراً بكلية الوجود.



النار والماء فى الاحتفالات الأسبانية

رصد لظاهرة حريق دمية "لاس فاياس" فى مدينة فالنسيا

د. طلعت شاهين

تمامًا ككل الطقوس التراثية الشعبية، لايستطيع أحد أن يؤكد متى بدأت إقامة هذه الاحتفالات التى يطلق عليها اسم «لاس فاياس» فى مقاطعة فالنسيا الأسبانية الواقعة على الشواطىء الشرقية الأسبانية المطلة على البحر الأبيض المتوسط، وهى احتفالات تُقام فيها دمى يطلق عليها اسم «ninot»، يتم حرقها فى منتصف ليلة التاسع عشر من مارس من كل عام، وهى ليلة الاحتفال بسان خوسيه (القديس يوسف)، إلا أنها، طبقًا لما عثرنا عليه من وثائق حول هذه الظاهرة الطقسية، كانت معروفة بوصفها ظاهرة احتفالية منذ منتصف القرن الرابع عشر الميلادى[1]؛ أى مع نهايات العهد الإسلامى فى الأندلس وبداية الحقبة المسيحية الكاثوليكية التى أعقبت سقوط غرناطة، وإن كانت هناك بعض الروايات التى تعود بإقامة هذا الطقس إلى سنوات سابقة فتعود به إلى العهد العربى وقبيل القرن العاشر الميلادى بقليل[2]، ولكن أول احتفال رسمى رئيسى أقيم فى مدينة فالنسيا كان عام ١٣٥٥، ويمكن التثبت منه من خلال «الإعلان العام La publica crida»[3] إلا أن هذا الاحتفال كان محدودًا وبقى على محدوديته، ولم يتخذ شكله الشعبى العام حتى أواخر القرن الرابع عشر، وهو الوقت الذى تحولت فيه الاحتفالات لتأخذ طابعًا عامًا أكثر شهرة ورمزية، بل امتدت شهرتها إلى مناطق أخرى مجاورة.

وحول نشأة هذه الظاهرة الاحتفالية تعددت الروايات، إلا أن هذه الروايات لم تذكر، بشكل قاطع، أصلها ولا بداياتها الحقيقية تاريخيًا، «وإن كانت تعتبر، فقط، دليلًا على وجودها كما ذكرنا من قبل، وهو ما أشار إليه «سانشيس جوارنر Sanchis Guarner» الذى ذكر أن هذا الاحتفال يعود إلى أصول عربية أو مستعربة mozarabismo، وأن كلمة «لاس فاياس Las Fallas» نفسها تعريب عن اللاتينية، وأنها انتقلت إلى العربية بشكل ما، وكانت تعنى «الشعلة» التى كانت تستخدم فى الإضاءة داخل الحصون والقلاع، واستخدامها، بما تشير إليه، بدأ فى عهد الملك «خايمى الأول Jaime1» الذى سيطر على مدينة فالنسيا بعد انتزاعها من أيدى العرب، وأن هذه الشعلة أو «الفايا La falla» كانت تستخدم فى إنارة السجون التى ضمت الأسرى العرب الذين سقطوا فى أيدى المسيحيين(٤).

هناك روايات أخرى تقول: إن مثل هذه الاحتفالات كانت تُقام من وقت لآخر، وفى مناسبات مختلفة كما حدث عام ١٥٢٢ بمناسبة عودة الامبراطور كارلوس الخامس إلى أسبانيا ظافرًا، وأقيمت عام ١٥٢٥ بمناسبة نصره فى بافيا وأسره لفرانسيس الأول ملك فرنسا، وعام ١٥٣٨ بمناسبة الاحتفال بالمئوية الثالثة لانتزاع مدينة فالنسيا من أيدى المسلمين، وفى عام ١٥٤٥ بمناسبة ميلاد الأمير كارلوس، وفى عام ١٥٦٤ بمناسبة وصول فيليبى الثانى، وفى عام ١٥٨٠ بمناسبة معافاة هذا الملك (فيليبى الثانى) من مرضه(٥).

إلا أن الكثير من الباحثين شككوا فى صحة هذه الروايات نظرًا لعدم وجود وثائق رسمية تؤكدها؛ حيث لم يقدم لنا أىٌّ منهم ما يشير إلى صحة ما ذكر؛ لذلك نجد أنفسنا إزاء نظريات ثلاث حول نشأة هذا الطقس الاحتفالى فى مدينة فالنسيا الأسبانية وما حولها:

١ - **النظرية المهنية**: إن طائفة النجارين كانت تصنع «لا فايا» احتفالاً براعيها وقديسها سان خوسيه (يوسف النجار)، وأصل هذا الاحتفال يعود إلى عهود قديمة جدًا، وهذا يؤكده بحّاثة مثل «لابوردى»، «وبويس»، «ومورياليس سان مارتين»، «والميلا»، «وخوسيه أمبوينا».

٢ - **النظرية الشمسية**: وهى تتعلق بالنار فى الحياة القديمة وعلاقتها بالانقلاب الشمسى، وهى نيران أخذتها المسيحية عن الأديان القديمة وكرمتها فى احتفالاتها بالقديسين خاصة «سان أنطونيو»، «وسان خوسيه»، «وسان خوان»، وأكبر مؤيدى هذه النظرية يجد دعمًا لها عند العالم الإنجليزى جيمس فريزر الذى يبرز هذه الرؤية فى كتابه «الغصن الذهبى».

٣ - **نظرية النار والدمية**: وهى تعتمد أيضًا على نظرية النار ودورها فى الحياة، ويؤكد فريزر عليها؛ لوجودها فى الكثير من الطقوس الشعبية المنتشرة فى العالم، ولكن هذه النظرية ترى أن الاحتفال بالنار كان منفصلاً عن الدمية (العروسة) التى كان لها احتفالها الخاص وما يتصل بها من خصوبة، ثم اجتمعا معًا فى احتفالات مدينة فالنسيا، ومن مؤيدى هذه النظرية «بويس Boix»، «وتويج تورالبا Buig Toralba»(٦).

لكن الكاتب استيفى فيكتوريا Esteve Vectoria كتب عام ١٩٣٠ مقالاً ذكر فيه أن كل هذه النظريات حول الأصول الاحتفالية لـ «لاس فاياس» ما هى إلا «رومانسية» عربية(٧)، وبعد مرور أكثر من ستين عامًا على هذا الرأى لا نستطيع التأكيد أو النفى لأىٍّ من هذه النظريات؛ نظرًا لعدم وجود وثائق كافية يمكن أن تكشف لنا البدايات الأولى لهذه الاحتفالات، وأول الوثائق المكتوبة حول هذه الأصول تعود إلى سنوات قريبة من نهاية القرن الثامن عشر، وذكرها ورد فى «خطاب دينى Carat Misiva» يعود إلى العام ١٧٨٤، ومضمونه «أن بعض السكان يصنعون دمى «لاس فاياس Las Fallas» فى الأيام السابقة على احتفالات سان خوسيه (القديس يوسف)، ويقيمونها أمام بيوتهم»، ونظراً للخطر الذى كانت تمثله النار على هذه البيوت، وبناءً على نصيحة إدارة الإسكان، قررت البلدية إجبار الأهالى على نقل هذه الدمى لاس فاياس إلى الميادين والساحات(٨).

وإن كانت هذه الوثيقة لم تذكر الشكل الذى كانت عليه هذه الاحتفالات، إلا أنها تعتبر أهم وثيقة مكتوبة تذكر هذا النوع من الاحتفالات فى فالنسيا، إلا أنها لم تكشف لنا عن الخلط الذى لازال البعض يراه بين هذه الاحتفالات، واحتفالات أخرى تعتمد النار فى طقوسها، ويطلق عليها «حفر النار Las Hogueras»، وتعتبر الاحتفالات الرئيسية، الآن، فى مدينة أليكانتى Alecante القريبة وما حولها من قرى صغيرة(٩).

لكن أول إشارة عن الأشكال التى كانت عليها احتفالات «لاس فاياس» تعود إلى بدايات القرن التاسع عشر، وهناك مَنْ وصف تلك الأشكال التى تقام بهذه المناسبة:

«باكو يركب حصانًا، عائلة مجتمعة أثناء التضحية بخنزير، أسبانى وأسبانية يرقصان على أنغام الجيتار، عملاق يرتدى ملابس هولندية يدفع دبًا إلى الرقص على أنغام شخص يدق على طبلة»(١٠)، وكل هذه الأشكال يتم تقديمها .

بشكل ساخر وكاريكاتورى للعلاقات الاجتماعية بهدف النقد والهجاء أكثر من أى شىء آخر.

وتؤكد بعض الوثائق أن هذه الأشكال التى كانت بالحجم الطبيعى للإنسان، كان بعضها يتحرك طبقاً لميكانيزم خاص، وكانت هذه الدمى تقام على منصة منخفضة أو طاولات توضع تحتها الأشياء القديمة القابلة للاشتعال السريع، وجوانب هذه المنصات مغطاة بورق مقوّ مدهون، أو بأقمشة تخفيها عن المارة، وعلى هذه الجوانب، أيضاً، كانت هناك بعض الجمل والأشعار التى توضح المعنى الذى ترمز إليه هذه الدمى.

ومن ناحية توثيق الاحتفالات الشعبية فى أسبانيا بشكل عام وفالنسيا بشكل خاص، فقد لعبت الصحافة اليومية دوراً مهماً فى هذا المجال، خاصة الاحتفال الخاص بـ «لاس فاياس»، فقد جاءت أول إشارة إلى هذه الاحتفالات فى تاريخ سابق على القرن التاسع عشر من خلال صحيفة «دياريو دى فالنسيا Diario de Valencia»، وبالتحديد فى العدد الصادر فى ١٨ مارس ١٧٩٢، حيث نشرت مقالاً لمدير تحريرها القس «تراجيليا Tragilia» يدعى فيه أنه يرد على رسالة وصلت الصحيفة من مواطن يدعى «بونيفائيو كريستيانو»؛ حيث يعبر المواطن عن أسفه لما يحدث فى المدينة بمناسبة أعياد سان خوسيه (القديس يوسف) راعى المدينة، ويتخذ مدير التحرير من الرسالة ذريعة للهجوم على الاحتفال، فيقدم لنا، فى الوقت نفسه، وصفاً جزئياً لما كان عليه الاحتفال فى ذلك الوقت، فيكون، بذلك، قد قدم خدمة جليلة للباحثين بتوثيقه للاحتفال رغم أنه كان معادياً له فيما كتب، يقول المقال:

«.. هذه المدينة تحاول دائماً أن تثير رأياً معادياً لجمهورها، لأنه لا يمكن السكوت على تلك الحماقات التى ترتكب فى الأيام السابقة على الاحتفال بذكرى سان خوسيه (القديس يوسف)، فشوارع المدينة وميادينها يتراكم فيها أناس يقيمون «لاس فاياس» بجوار بيوتهم رغم أن ذلك غير مصرح به، إلا أنه من غير المقبول أن تتم هذه الأفعال التى لا تشرّف المدينة، وتسمح بوقوع أحداث وكوارث مؤسفة، فهناك بيوت كثيرة مقامة على دعائم خشبية، ورغم ذلك هناك من يعلق هذه الدمى على هذه الدعائم، وهو ما قد يؤدى إلى حدوث حرائق فى بيوت الجيران، ونتوجه إلى قاضى المدينة ليوقف مثل هذه الأفعال، ويحرم إقامة الدمى والاحتفال بإحراقها فى الشوارع الصغيرة والحارات الضيقة فى تلك الأيام السابقة على أعياد سان خوسيه (القديس يوسف)»(١١).

ثم نعثر، بعد ذلك، على خبر صحفى منشور عام ١٧٩٦، يشير إلى وجود هذه الاحتفالات، فيقول: إنه فى الأيام القليلة السابقة على الاحتفال بأعياد سان خوسيه (القديس يوسف) يتم عرض «سفالات الجماهير»، ثم يتم إحراقها فى شكل دمى «فاياس»، وهى تمثل أشخاصاً ارتكبوا حماقات أو أعمالاً شائنة استحقوا عليها عقاب الحريق(١٢).

بعد ذلك أصبح نشر أنباء الاحتفال فى الصحافة المحلية شيئاً معتاداً، مما يؤكد أنها أخذت شكلها الطبيعى بوصفها احتفالاً شعبياً معترفاً به فى المدينة، ويمكن أن نحصل على وصف يكاد يكون كاملاً من خلال ما نشرته الصحافة فى الفترة من ١٨٠٠ إلى ١٨٤٩، فقد نشرت مثلاً المجلة الأسبوعية: «سيميناريو بينتوريسكو إسبانيول Semenario Pintcresco Espanol»، الصادرة بتاريخ ٧ إبريل ١٨٣٩ مقالاً كتبه خوسيه فيثنتى أى كارابنتس تحت عنوان «الملابس المحلية والاستخدامات»، يتحدث فيه عن أهالى فالنسيا، فيقول:

احتفالات «لاس فاياس»، تبدأ قبيل عيد سان خوسيه (القديس يوسف)؛ ولهذا الهدف يقيم النجارون طاولات كبيرة فى أكثر الأماكن ازدحاماً فى المدينة، ويضعون عليها دمية أو أى شىء آخر يعجبون بشكله، مخلوطاً بالبارود وأشياء أخرى قابلة للاشتعال، وترتفع بعض التماثيل حتى تكاد تصل إلى الطابق الثانى فى البيوت، وبعضها يزيد على ذلك، ويتم تزيين القاعدة بأقمشة مرسومة ومكتوب عليها بعض الأشعار التى تسخر من الوضع الذى عليه الدمى، وفى الليل يشعلون النار فى تلك الأشكال بملابسها الفاخرة وشعورها الثرية، فتصبح «فى لحظات، عارية»، وتنطلق الصواريخ النارية، ويصفق الجمهور، بينما تأكل النار ما بين ٣٠ إلى ٤٠ ذراعاً من الأقمشة، ثم تشتعل فى الدمى الحزينة. وهذا الاحتفال هو تحية من النجارين لراعيهم سان خوسيه (القديس يوسف)، وهو أمر مرتبط بعادة قديمة جداً كانت على زمن المسيحية الأولى»(١٣).

ثم جاء بعد ذلك فرانثيسكو دى باولا Francisco de Paula؛ ليربط هذه الاحتفالات بالمدينة أو يبحثها على أنها احتفال خاص يتعلق بالعادات والتقاليد لسكان مدينة فالنسيا:

«ألعاب المراجيح يمكن أن تكون أعظم الأشياء التى تبقى فى الذهن بموسيقاها، لكنها لا تستطيع أن تمحو من الذاكرة موسيقى مدينة السيد EL Cid (فالنسيا)، والتى تظل بقاياها فى أركان الشوارع بعد الانتهاء من الاحتفال، وحينها تصبح التنزهات فى الشوارع أرخص من العربات والسيارات العامة، وذلك الجمال فى مشاهدة دمى «لاس فاياس» فى أعياد سان خوسيه (القديس يوسف)، إنها احتفالات خاصة جداً لا تتشابه مع أية احتفالات أخرى فى أى مكان»(١٤).



دمى فى احتفالات «لاس فاياس» فى مدينة فالنسيا عام ١٩٩٢.



دمية بارتفاع ٢٠ متراً تمثل احتفالات أشبيلية عام ١٩٩٢.

بدايةً من عام ١٨٤٩ بدأت الصحافة فى الاهتمام بتلك الاحتفالات، فتذكر عدد الدمى التى تقام كل سنة، وتحدد الأماكن التى تقام فيها، وتصف الموضوعات التى تتناولها، وتنتقد بعضها وتقرظ البعض الآخر[١٥].

وإضافة إلى تلك الدمى التى كان مصيرها الحريق دائماً، فقد حدث تطور فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر حيث قام المحامى وأستاذ القانون خوسيه برنات أى بالدوبى Jose Birnat i Baldovi (١٨١٠ ـ ١٨٦٤) بإصدار كتيب صغير يشرح فيه الدمى التى شارك هو فى وضع فكرتها، وأطلق على هذا الكتيب اسم «ليبريت دى فايا LLibret de Falla» ، ثم بدأت هذه العادة فى الانتشار بعد ذلك، حيث تخصص بعض الكتّاب فى كتابة مثل هذه الكراسات التى تشرح مضمون الدمى للجمهور، وكانت كلها مكتوبة باللغة الفالنسية[١٦]، وكانت هذه الكتيبات تباع بنقود قليلة تخصص لدعم اللجان المنظمة لهذه الاحتفالات.

وبدأت بعد ذلك تتكون لجان منظمة بشكل أفضل تقوم على الاحتفال بالتمويل وتطرح الأفكار على الفنانين الذين يقومون على إبداع الدمى، وتنظيم هذه اللجان كان دقيقًا وتطور بتطور هذه الاحتفالات، واتخذت شكلاً قانونياً معترفاً به. وكانت هذه اللجان تبدأ عملها منذ بدايات شهر مارس لتقيم الدمى فى ليلة الاحتفال بسان خوسيه (القديس يوسف) أو قبلها بقليل، أى قبيل ليلة التاسع عشر من هذا الشهر، وهى الليلة التى تشهد حرق الدمى «لا كريما La Crema»، وينحصر عمل اللجان فى جمع الأموال سواء عن طريق التبرع أو بطرح مزادات لبعض التبرعات العينية، أو من خلال بيع مقسمات من أوراق اليانصيب بين سكان الشارع أو الحارة التى تعمل اللجنة فى إطارها، ثم يقوم أفراد اللجنة المنظمة بوضع الأفكار الرئيسية لشكل الدمى أو الموضوع المحدد الذى يكون موضع النقد وهدف السخرية لهذا العام، أو يعمل أفرادها مستشارين للفنانين الذين يتولون الجانب الإبداعى فى عملية إقامة هذه الدمى وتشكيلها، وكانت هذه الدمى تقام فى أحجام مختلفة كلها لا تزيد عن الحجم الآدمى، ثم تطورت لجان هذه الاحتفالات بعد ذلك لتشمل الشاعر الذى يكتب أشعاراً متفرقة تسخر من الدمى وتوضح ما غمض من الأشكال، إضافةً إلى فرق الموسيقى التى تتولى العزف طوال أيام الاحتفالات[١٧].

ويذكر الكاتب فرانثيسكو خوسيه لوتس Francisco Jose Lluch فى مقال له عن «لاس فاياس» أن مدينة فالنسيا شهدت عام ١٩٢٩ تطوراً جديداً فى احتفالاتها حيث أخذت الدمى أشكالاً أكثر تقدماً من الناحية الفنية، وذكر أيضاً خبرته من خلال المشاركة فى الإعداد لها وعضويته لإحدى لجانها، وقال إن فنانين معروفين فى فالنسيا شاركوا ذلك العام فى صنع الدمى، بل إن بعضهم صارت له شهرة كبيرة فى هذا المجال، مما أدى إلى أن يصبح العمل أكثر تعقيداً، ويحتاج إلى وقت أطول حتى أنه أصبح يمتد ليصل إلى ستة أشهر، يتفرغ خلالها الفنانون ومساعدوهم لإنجاز الدمى، ووصل عدد الدمى المقامة فى الساحات والميادين إلى أكثر من خمسين دمية فى المدينة، كانت تحاكى بسخرية كل الحماقات التى يرتكبها الناس[١٨].

ظل عدد الدمى فى المدينة يزداد من سنة إلى أخرى إلى أن وصل عام ١٩٣١ إلى حوالى الثمانين مجموعة، واتسع نطاق الاحتفال الزمنى ليمتد إلى أسبوع كامل، تقام خلاله الدمى فى الشوارع ليشاهدها الجمهور خلال أيام العرض إلى يوم الحريق، فقد استمر هذا الاحتفال خلال عام ١٩٣٢ ليشمل الفترة من ١٣ إلى ٢٠ مارس، واشتملت برامج هذا الأسبوع على ألعاب نارية يومية ومواكب مصارعة الثيران، وأصبح يطلق على هذا الأسبوع اسم «La Semana Fallera»[١٩].

ثم جاءت خطوة جديدة تهدف إلى توسيع دائرة الاهتمام بين الجماهير بهذه الاحتفالات، فقد قررت اللجان المنظمة أن تقيم مسيرة كبرى لبعض الدمى الصغيرة الحجم يتم اختيارها من بين مشاهد دمى الاحتفال ووضعها فى معرض خاص، ويتم التصويت الجماهيرى العام عليها لاختيار واحدة منها يتم العفو عنها لإنقاذها من الحريق، ويكتب لها الحياة، لتبقى رمزاً فى المستقبل[٢٠]، وكانت أول الدمى التى تم العفو عنها عام ١٩٣٤، وكانت تمثل «جدة عجوز ريفية وحفيدتها»، تم اختيارها من بين الدمى التى كانت مقامة فى ساحة السوق[٢١]. لقيت هذه البدعة الجديدة معارضة من بعض الذين كانوا يرون أن هذه الدمى صنعت أساسًا لتكون جزءاً من طقوس تعتمد فى أول عناصرها على النار التى تلتهم هذه الدمى التى يجب أن تكون وقوداً لها، ولتقوية حججهم قالوا : إن هذه الدمى مصنوعة من الورق والقماش ومادتها أعدت للحريق ويخشى عليها أن تبلى، خاصة فى حالة افتقاد الرعاية الخاصة التى يجب أن تتوفر لها للمحافظة عليها.

ولم يقتصر التطور على هذه الخطوات التى تلاحقت مع الزمن، بل أصاب احتفالات «لاس فاياس» الكثير من التطورات التى أدت إلى دخولها إلى ما يشبه الاحتراف، ومنذ تلك الفترة لم تعد الدمى والبارود هى سيدة الاحتفال، فقد أصبح هناك أبطال آخرون:

١ ـ الفنانون الذين ينفذون هذه الدمى طبقًا لأفكار اللجان الخاصة بالاحتفال وحسب رأيها، وأصبح عمل هؤلاء يمتد إلى

ما يقرب من امتداد العام نفسه، وارتفع عدد الدمى إلى أكثر من مائتين، إضافة إلى عشرات الدمى الصغيرة الخاصة بالصغار.

٢ ـ ازداد عدد الفرق الموسيقية المشاركة طوال الأيام الثلاثة الأخيرة، فكانت تعزف في الشوارع وتشارك في المسيرات.

٣ ـ إطلاق الصواريخ في الصباح «La Desperta»، وفي منتصف النهار حيث تطلق الألعاب النارية من جديد «Lamascleta»، فتحدث ضجيجاً ودخاناً أبيض ورائحة محببة، وفي الليل تجرى مرة أخرى معزوفة الألعاب النارية «El Castello»، فتملأ السماء بالألوان(٢٢).

وعندما جاءت الحرب الأهلية لتقسم البلاد بين القوات الشرعية التابعة للجمهورية في مقابل القوات العسكرية المتمردة التي كان يقودها الجنرال فرانكو، كانت فالنسيا من نصيب الجمهوريين الذين سيطروا عليها وعلى المناطق المحيطة بها لفترة طويلة، وأثناء هذه الحرب حاول البعض أن يقيم احتفالاً بهذه الدمى، وتقرر أن يكون الموضوع السخرية من الجنرالات المتمردين الذين رفضوا شرعية الاستفتاء الشعبي الذي أنهى الملكية، لكن سكان المدينة تراجعوا عن فكرتهم عندما سمعوا بياناًمن الإذاعة التي يسيطر عليها الجنرالات يحذر من إقامة مثل هذه الدمى، حيث أكد البيان أن الجنرالات قادمون بأنفسهم لحرق هذه الدمى، وإحراق المدينة بأكملها لتتحول وقوداً لهذا الاحتفال، فأثار البيان الذعر بين السكان، الذين قرروا التخلي عن فكرتهم، وتوقف الاحتفال طوال سنوات الحرب الأهلية(٢٣).

وبمجرد انتهاء الحرب عاد أهالي فالنسيا والقرى المجاورة إلى عادة الاحتفال السنوية، فهذه الاحتفالات تعتبر جزءاً من العادات التي درج أهل المدينة على التعامل معها منذ الصغر، فصارت تجرى في دمائهم، وتميزهم عن غيرهم من الشعوب الأخرى التي تتكون منها المملكة الأسبانية، بل بعضهم يرى في الاحتفال بـ «لاس فاياس» نوعاً من الإعلان عن الهوية الوطنية لشعب فالنسيا، التي تعشق النار والسهر التي توفرها هذه الاحتفالات(٢٤)، فأقاموا عام ١٩٤٠ احتفالاً صغيراً وإن كان أقل بهجة من احتفالات سنوات ما قبل الحرب، فأقيمت أربع وثلاثون دمية فقط، ثم أخذ هذا العدد في الازدياد إلى أن وصل إلى اثنتين وأربعين دمية في الاحتفالات التي أقيمت عام ١٩٤١(٢٥).

ودخلت المرأة إلى ساحة الإعداد لهذه الاحتفالات منذ فترة مبكرة، ففي عام ١٩٤٨ شاركت الفتيات في الاحتفالات بشكل فعال، فارتدين الملابس المحلية، وتزيّن بالحرير والمجوهرات، وكن يلقين الشال على أكتافهن، ويحملن في أيديهن الزهور والمراوح الملونة، ويرتدين في أقدامهن أحذية مطرزة على شاكلة ملابسهن التي يحصلن عليها من خلال بيع أوراق اليانصيب الخاصة بالاحتفالات واختيارهن لضيوف الشرف(٢٦).

واستمرت الاحتفالات في التطور الحثيث مع الزمن إلى أن أصبحت من الاحتفالات الوطنية الأولى التي تعترف بها الحكومة المركزية، بل إن القوانين المنظمة لها صارت لها قوة القانون العام المطبق في البلاد.

ومن خلال معايشتنا لهذه الاحتفالات منذ مشاهدتها لأول مرة عام ١٩٨٠ وحتى الاحتفالات الأخيرة في مارس عام ١٩٩٤، يمكننا أن نضيف من رصدنا الخاص مظاهر جديدة ربما لم يلتفت إليها الذين أرّخوا لهذه الظاهرة الشعبية الفريدة، فهذه الأيام تشهد مظاهر مكملة يعتبرها أبناء فالنسيا من مقومات الطقس الاحتفالية، وبغيرها لا يكتمل الاستمتاع بتلك الأيام، منها ما شاهدناه من مواكب نذور الزهور التي تسير في شوارع المدينة يومياً لتقديمها إلى السيدة العذراء؛ حيث يقوم شباب وفتيات كل حي بالسير في موكب كبير، وقد ارتدوا الأزياء الشعبية المعروفة في تلك المنطقة، وقد حملوا باقات الزهور الملونة بشتى الألوان، ويتجه الموكب تحفّه الموسيقى النحاسية وآلات النفخ الهوائية مخترقة شوارع المدينة إلى أن يصل إلى ساحة كاتدرائية «الميجيليتي»، حيث يقوم تمثال للسيدة العذراء يصل ارتفاعه إلى حوالي العشرين متراً، ومكون من رأس السيدة العذراء مريم، وقد حملت على ذراعيها السيد المسيح طفلاً، وبدءاً من منطقة الصدر إلى أسفل يتكون باقي الجسد من خشب عارٍ تماماً، يقوم بعض الشباب بتكسيته بالزهور التي تقدمها الفتيات، فيصنعون للسيدة العذراء عباءة فاخرة من ألوان الزهور الزاهية، وتوضع باقات الزهور حسب ألوانها بعناية بحيث تشكل الرداء الأبيض، ثم العباءة القرمزية المطرزة بالألوان الذهبية.

وما إن تنتهي مواكب الزهور قبيل غياب الشمس، حتى تنطلق الألعاب النارية «La Mascleta»، فيندفع أبناء المدينة باتجاه ميدان البلدية، حيث تقام القاذفات التي تطلق إلى السماء بألوانها وأشكالها التي برع صنّاع الألعاب النارية الأسبان في صنعها، وبانتهاء هذه الألعاب النارية تبدأ فترة من الهدوء المتوتر في انتظار لليالي الغناء والرقص، فتقوم جموع البشر من الزائرين الذين احتشدوا في المدينة ـ يصل تعداد السكان في أسبوع الاحتفالات إلى ما يزيد عن ثلاثة أضعاف سكانها في الأيام العادية ـ بالانتشار فيها لتذوق نوع من

الحلوى التى تنتشر أماكن صناعتها فى الشوارع وتسمى «Los Punuelos»؛ وهى عبارة عن عجينة رخوة، يتم قليها فى الزيت بإلقائها حيث ما اتفق، فتتخذ أشكالاً غير متكاملة، وتشبه، فى مذاقها وطريقة صنعها، «الزلابية» أو «لقمة القاضى»، وإن كان بعضهم يخلطها بعجينة «القرع العسلى» المطبوخ، والبعض يأكلها مغموسة فى العسل أو يخلطها بالسكر البودرة. وتنتشر فى الشوارع، أيضًا، أماكن صنع وبيع «الشكولاتة» الساخنة، ونوع من المشروبات الكحولية الخفيفة تسمى «ماء فالنسيا Agua de Valencia»، وهى عبارة عن مشروب كحولى مخفف بعصير البرتقال الذى تشتهر به المقاطعة بوصفه أهم محصول زراعى.

وعندما يحطّ الليل لا يجد له مكاناً فى تلك المدينة؛ حيث تضاء بمئات آلاف من لمبات الإضاءة التى تطرد الليل فاتحة الطريق أمام امداد النهار لساعات أخرى تضاف إلى ساعاته العادية ؛ حيث تتحرك الجموع من حى إلى آخر جرياً وراء ما يسمعونه من آراء حول بعض الدمى اللافتة للنظر المقامة فى جميع جوانب المدينة، حيث يجرى الجميع لمشاهدة هذه الدمى قبل أن تمتد إليها النيران وتلتهمها، ويشاركون مبدعيها الغناء والرقص وشرب أنخاب الفوز بجائزة أو بأخرى.

وعندما تقترب الساعة من الواحدة بعد منتصف الليل تبدأ ألسنة اللهب فى الانطلاق، لتلتهم ما أبدعه الفنانون فى عام كامل، بين الموسيقى والرقص والغناء ودموع الفتيات فتزحف النار ببطء بين الدمى، وقد أحاط الشباب بها وفى أيديهم خراطيم المياه تحسّبًا لأية شرارة تنطلق باتجاه البيوت أو المتفرجين، ثم سرعان ما تأتى عليها كاملة، ولا تتركها إلا رماداً اختلط بالماء المتدفق، وتزداد الموسيقى عنفًا مع صيحات الجموع حول هذه الدمية أو تلك، ولا تهدأ إلا باحتراق آخر دمية مع بزوغ الأشعة الأولى لشمس يوم العشرين من مارس.

وعندما يبدأ عمال البلدية فى رفع أنقاض الدمى التى أتت عليها النار وأغرقت بقاياها المياه، تبدأ لجان الاحتفالات فى جمع أوراقها، لتبدأ الاستعداد باحتفالات العام المقبل، الذى يبدأ العد التنازلى له عند انطفاء آخر لهيب أتى على آخر دمية.

1- Villarroya Antonio: Fiesta y Sociedad en La Valencia contemporanea, Uni. de Valencia, 1990.:

بحث للدكتوراه غير منشور تمت مناقشته عام ١٩٩٠، واستعان الباحث الأسبانى فيه بما توصلنا إليه من نتائج أولية عند إعداد بحثنا للدكتوراه فى جامعة كومبلوتنسى حول النار والماء فى الاحتفالات الشعبية فى بور سعيد (مصر) وفالنسيا (أسبانيا).

2- Boix, Vicente, Om-Al Quiram.

رواية تتحدث عن انتزاع الكاثوليك لمدينة فالنسيا من أيدى الموريسكيين، يشير فيها الكاتب إلى بدايات طقس لاس فاياس الاحتفالى.

3- Villarroya, Antonio, cit, p. 224.
4- Sanchis, Guarner, Teatre i Festa, Obra completa,valencia, 1987, p. 216.
5- Almela, Francisco, Las Fallas, Barcelona, 1949, p.7.
6 - Villarroya y otros, La historia de la Fallas, Valencia, 1990, p.65.
7- Villarroya y otros, La historia.., cit, p. 71.
8 - Villarroya, Antonio, Fiesta y Sociedad, cit, p. 230.
9 - Villarroya, Antonio, Fiesta y Sociedad, cit, P. 230.
10- Villarroya, Antonio, Fiesta y Sociedad, cit, p. 230.
11- Villarroya y otros, La historia..., cit, p. 73.
12- Villarroya y otros, La historia.., p.73.
13- Villarroya y otros, La historia..., p. 74
14- Villarroya y otros, La historia..., P 75.
15- EL Fenix, 22-111- 1946.
16- Almela, Las fallas, cit, p. 23.
17- Almela, Las fallas, cit, p. 45.
18- Folklore, revista, n. 88, p. 133.
19- Almela, Las fallas, cit, p. 45.
20- Almela, Las fallas, cit, p. 46.
21- Almela, Las fallas, cit, p. 46.
22- Folklore, cit, p. 133.
23- Folklore, cit, p. 133.
24- Las Fallas De Valencia, Oficina de turismo, sin fecha.
25- Almela, Las fallas, cit, p. 48.
26- Folklore, cit, p. 133.

هل مازالت (الجاموسة والدة)؟
محاولة للمشاركة فى اللعبة الشعبية

مجدى الجابرى

قبل وصف اللعبة.. ملاحظات

(١) اعتمدت فى وصف اللعبة على سابق خبرة شخصية؛ حيث شاركتُ فى لعبها، وأنا فى سن مناسبة، مرات مع عدد من الأولاد، ومرات أخرى مع عدد من البنات والأولاد، وذلك فى قرية سنهور القبلية - مركز سنورس - محافظة الفيوم مقر العائلة، وكذلك لعبتها فى حى (أبو هريرة) بأم المصريين - محافظة الجيزة، حيث الإقامة الدائمة للأسرة (الوالد - الوالدة)، كما قمت بمقارنة ما أتذكره بما تتذكره زوجتى عن هذه اللعبة، حيث شاركتْ فى لعبها فى سن مقارية لسنى وقتها، وفى مكان آخر (الباجور - محافظة المنوفية)، وبالمقارنة أمكننى إضافة شكل ثالث - لم أشترك فيه بالطبع - حيث يلعب اللعبة بنات فقط، وبمطابقة الأشكال الثلاثة أمكن الوقوف على أنه ليس ثمة اختلاف بينها سوى فى نوع المشاركين.

(٢) تتراوح أعمار المشاركين فى اللعبة (أولاد - بنات) بين ٦، ٩ سنوات.

(٣) لا يوجد عدد محدد للمشاركين أو المشاركات فى اللعبة.

(٤) تلعب اللعبة فى مكان متسع يسمح بعمل الدائرة والجرى.

(٥) تلعب اللعبة فى وقت مابين العصر والمغرب.

(٦) تلعب اللعبة فى الصيف.

(٧) ليس للعبة ملابس خاصة أو إكسسوارات (أدوات)؛ وإن كانت اليدان تستخدمان باعتبارهما رمزًا لآلة أو سلاح ما.

(٨) الأجزاء التى تتحرك من الجسم أثناء اللعب هى: الأيدى والوسط والأذرع والسيقان.

(٩) سألتزم باستخدام مصطلح (لاعب) للإشارة إلى كل من يشارك فى الأداء.

****

الجاموسة والده

وصف اللعبة

تتكون اللعبة من ثلاثة مستويات حركية:

المستوى الأول

يشغله لاعب واحد، يجلس القرفصاء، وقد ثنى ساقيه ودفن وجهه بين ركبتيه ووضع يديه متشابكتين فوق رأسه، متخذاً وضعاً يعكس حالة من حالات الرعب أو الخوف من الغير من ناحية، ومن ناحية أخرى يعكس حالة انكفاء على شئ ثمين ليحميه ويخبئه عن هذا الغير.

المستوى الثانى

يشغله عدد غير محدد من اللاعبين متماسكى الأيدى ومشكلين لدائرة تفصل بين لاعب المستوى الأول ولاعب المستوى الثالث.

المستوى الثالث

يشغله لاعب واحد، يقف خارج الدائرة فى استعداد لمحاولة اختراقها، ويكون استعداده هذا بوضع وجهى يديه لصق بعضهما ومدهما معًا على طول الذراعين، فى اتجاه إحدى نقاط التشابك بين يدى لاعبين من لاعبى المستوى الثانى.

وعند بدء اللعب

يبدأ لاعب المستوى الثالث بالضرب بسيفى يديه على نقطة التشابك أو التماسك التى حددها بين يدى اثنين من لاعبى المستوى الثانى، ويقول وهو يميل بجذعه إلى الأمام: «إفتاحو لْل بابْ دَهْ»* ، فيزيد اللاعبان من تماسك يديهما، ويميلان بجذعيهما إلى الأمام، ويقولان رداً عليه: «إجّاموسا والْدهْ»**، فيبدأ اللاعب الدوران فى اتجاه وتدور الدائرة كلها «المستوى الثانى» فى اتجاه معاكس لدورانه، ويكرر اللاعب المحاولة أكثر من مرّة، فى أكثر من نقطة تشابك «مزيداً من قوة الضرب، ومكرراً القول نفسه: «إفْتَاحو لْ بابْ دَهْ»، فيزيد لاعبو المستوى من قوة التماسك، مكررين الرد نفسه: «إجّاموسا والْدهْ»، ومكررين الإمالة إلى الأمام تجاوبًا مع إمالته إلى الأمام. وقد يلجأ لاعب المستوى الثالث إلى حيل أخرى للاختراق؛ كأن يلقى بجذعه كاملاً على يدين متشابكتين لفكهما، أو ينثنى إلى أسفل ليمر من تحت الأيدى المتشابكة، فينزل لاعبو المستوى الثانى أيديهم إلى أسفل ليمنعوه. وهكذا كلما ازداد الضرب على الأيدى المتشابكة قوة، ومحاولات الاختراق تنوعًا، ازدادت قوة التماسك وتنوعت وسائل الصد. وهكذا تتكرر المحاولات، والصد، والدوران، والقول إلى أن ينجح اللاعب فى اختراق الدائرة من نقطة تشابك ضعيفة، وذلك بعد أن يكون قد لفَّ دورةً كاملةً أو أكثر. وفى حالة نجاحه يقوم أقرب لاعبين فى المستوى الثانى من لاعب المستوى الأول بفك يديهما، وبذلك يحدثان ثغرة يهرب منها لاعب المستوى الأول، وفى هذه الأثناء يقوم بقية لاعبى المستوى الثانى بعرقلة لاعب المستوى الثالث حتى ينجح لاعب المستوى الأول فى الفرار بعيداً، وأخيراً يبدأ عقد الدائرة فى الانفراط، حيث ينخرط لاعبو المستوى الثانى مع لاعب المستوى الثالث فى الجرى خلف لاعب المستوى الأول قائلين معًا: «أمى - أمى» ومن يستطع من اللاعبين لمس أو مسك لاعب المستوى الأول «الهارب» يحل هو محله فى المستوى، ثم يعاد تشكيل المستويين الثانى والثالث، بأن يحل لاعب المستوى الأول (سابقاً) محل لاعب المستوى الثالث، أى يشغل المستوى الثالث، ثم ينتظم باقى اللاعبين فى المستوى الثانى مشكلين الدائرة، وبهذا يكتمل تشكيل اللعبة من جديد لتبدأ دورة لعبة أخرى.

* افتحوا لى الباب ده.

* * الجاموسة والده.

تحليل اللعبة «محاولة»

فى فنون الأداء الحركى عامة والألعاب الشعبية خاصة، يحدد شكل الحركة «Form»:

(١) الإيقاع الموسيقى

لاتحتوى لعبتنا هذه على استخدام أية آلات موسيقية، ولكن ثمة إيقاع موسيقى واضح هو إيقاع الكلام الذى يقال أثناء الحركة، فلنحاول بحثه قدر الإمكان.

الكلام الذى يقال هو عبارة عن جملتين هما بترتيبهما:

إفــــتـــــا حُـــــو لِلْ بـاْب دَهْ

إجّـــــا مـــــــوسا والْـدَهْ

ويمكن كتابة هاتين الجملتين حسب طريقة قولهما فى اللعبة، وتقطيعهما صوتيًا عند مناطق النبر على مقاطعهما كالآتى:

إفتا حُولْل بابْ دَهْ

إجّا موسا وال دَهْ

وإذا استعرنا من ميراث النقد الأدبى طريقة التقطيع العروضى للشعر - حيث تساهم فى الكشف عن إيقاع أو موسيقى الشعر. واستخدمناها، هنا، لتقطيع هاتين الجملتين عروضيًا للكشف عن الإيقاع فيهما، فإن هاتين الجملتين يمكن كتابتهما عروضيًا على النحو التالى:

(١) إفْتا حُولِلْ بابْ دَهْ

/ه/ه /ه / ه /ه ه /ه

(٢) إجًا موسا والْ دَهْ

/ه /ه /ه / ه /ه ه /ه

حيث ترمز، فى علم العروض، العلامة (/) إلى الحرف المتحرك، والعلامة (ه) إلى الحرف الساكن. مع ملاحظة أنه لايجتمع ساكنان فى اللغة العربية فى سياقاتها (الفصيحة!!) فمثلاً كلمة (باب) إذا أتت فى سياقٍ (فصيح!!) لابد أن يلحق بها علامة إعرابية كأن تكون (بابَ - باباً - بابِ - بابُ - بابٌ - بابٍ)، وفى كل هذه الحالات لا يجتمع ساكنان، وعلى هذا تقطع هذه الكلمة عروضيًا كالآتى: (/ه/ه)، ولم تجز اللغة العربية تسكين الحرف الأخير فى الكلمة إلا فى حالة الشعر؛ حيث أُجيز للشعراء تسكينه فى القافية فقط، (أو هكذا دلّت الشواهد الشعرية على إمكان التسكين)، وبهذا يجتمع الساكنان، ولكن النقاد بدلاً من أن يقطعوا كلمة (بابْ)، إذا أتت قافيتها مسكنة الحرف الأخير هكذا: (/هه)، قطعوها هكذا: (/ه/)؛ حيث استبدلوا الساكن الأخير بمتحرك، رغم كسر السياق لهذا القانون (عدم اجتماع الساكنين). ولهذا التنويه أو هذه الملاحظة الطويلة ضرورة؛ حيث إننى أحاول بها تعليل سبب استخدامى (/هه) فى تقطيع المقطع الصوتى (بابْ)، وبالمثل (والْ)، حيث اختلف السياق الذى وردت فيه الكلمة/ المقطع الصوتى، فكلمة (بابْ) هنا - فى اللعبة - أتت فى منتصف جملة، وهذا مالايمكن أن يأتى فى سياق فصيح، وكان لابد لى من أن أعبر عن حركة الحرف بعلامتها الدالة عليها وألا استبدلها بعلامة أخرى، احتراماً لخصوصية السياق.

وهكذا نجد أن الجملة الأولى تنقسم إلى أربعة مقاطع صوتية؛ المقطعان الأولان يتكون كل منهما من (/ه) والثالث (/هه) والرابع (/ه)، كما نلْحظ أن الجملة الثانية تتكون من نفس المقاطع الصوتية الأربعة نفسها وبالترتيب نفسه: (/ه /ه/هه/ه).

وبما أنه فى لعبتنا التى نحن بصددها، يحتم قانون اللعبة تكرار الجملتين؛ حيث يلازمان تكرار محاولات الاختراق والصد، ولأن الجملة المكونة من أربعة مقاطع صوتية (الأولى أو الثانية) تشكل مقاطعها الأربع، معًا وحدة معنى لا ينفصم عن ترتيب المقاطع الصوتية، مما يجعل الجملة كلها وحدة إيقاعية كبرى، ووحدة معنى دون انفصال، فإن تكرار الجملة الإيقاعية، هنا، دون إدخال أية تنويعات إيقاعية فى مرات التكرار المختلفة، يجعلنا نحس بأننا بدأنا وانتهينا من النقطة نفسها، وكأننا فى دائرة.

ولأن الإيقاع، كما سبق القول، هو محدد أساسى للحركة، وهو كذلك الباعث الرئيسى لها، فإننا سنحاول بحث هذه العلاقة بين شكل الحركة والإيقاع فى لعبتنا.

فى لعبة (الجاموسه والده) التى نحللها يلحظ الملاحظ الخارجى لشكل الحركة أن ثمة دائرة واحدة، وهى التى يشكلها لاعبو المستوى الثانى. ولكن المدقق سيجد أن هذه الدائرة (حسب تحليلى) تقوم بعزل المستويين الآخرين عن بعضهما، كما أنها تحدد شكل حركتهما، حيث، بحمايتها للاعب المستوى الأول، تحدد مجال حركته بدائرة الحماية هذه، مما يمنع لاعب المستوى الثالث من الوصول إلى هدفه وإجباره على الدوران حول دائرة المستوى الثانى، كما تحدد، أيضًا، مجال حركته بحركتها الدائرية. وهنا نجد أننا أمام ثلاث دوائر وليست دائرة واحدة؛ أى إن الشكل الدائرى للحركة هو الأساس، وهو الشكل نفسه الذى استنتجناه من تحليل إيقاع الكلمات التى تقال أثناء اللعب.

وبوصولنا إلى هذه النتيجة نكون قد أجبنا عن سؤالين مضمرين طوال هذه المرحلة من التحليل، وهما: (ماذا رأيت؟)، (كيف يحدث؟).

وعندما نتقدم للإجابة عن السؤال الرئيسى الثالث، وهو (لماذا يحدث؟)، فإننا نواجه بضرورة البحث عن الوظيفة التى تؤديها هذه اللعبة فى النسق الثقافى لمنتجى ومستهلكى هذه اللعبة. والسؤال عن الوظيفة لابد أن يضعنا فى مواجهة البحث عن المضمون الفكرى الذى تحمله هذه اللعبة الشعبية، وهذا المضمون الفكرى أو مايسمى عادة بالفكرة هو العنصر الثانى المحدد لشكل الحركة (اللعبة).

(٢) الفكرة (المضمون الفكرى)

ولكننا نفهم الفكرة على أنها فكرة حالّة فى شكل؛ أى «مُشكّلة»؛ أى لا وجود، لها سابق على تشكيلها، بل يتم احتواؤها أو تكوينها داخل اللعبة على النحو التالى:

* هذه اللعبة الشعبية بوصفها عملاً هي أحد نواتج النشاط (الفعل البشرى).

يجعل الإنسان [يسمو على الطبيعة بكونه يتصرف حيالها حسب فكرة وتخطيط. على أن الفكرة والتخطيط يصقلان فيه مهارته الاجتماعية ويعتقانه من سلطان الطبيعة، ومن جهة أخرى ليس الإنسان مقيداً بهذه الفكرة والتخطيط سلفاً بوصفه نية أولى وهدفاً، فهما يظهران من خلال التفاعل مع الطبيعة ثم يختفيان، ثم إن الفكرة، هنا، ليست بلا مادة، بل هى فى جسدها المادى تتحقق فوراً من خلال الفعل، أما المادة والفكرة فى حد ذاتهما.. فهما عملية أى فعل]*

ولنبحث، بعد هذا، عن المضمون الفكرى الذى تحتويه اللعبة والمشتبك بطريقة تشكيله اشتباكًا لامجال لانفصامه. ولنبدأ ببحث علاقة الكلام، الذى يقال دلاليًا، بشكل الحركة من ناحية، وبمضمونها الفكرى من ناحية أخرى، فالكلام الذى يقال:

[افتحوا لل الباب ده]

[الجاموسه والده]

يشى بأنه بين متحاورين، ولكنه يضمر طرفًا ثالثًا هو موضوع الحوار. وهو ما يريد لاعب المستوى الثالث الوصول إليه، باعتباره هدفاً، من هذه المحاولات المتعددة للاختراق، والذى يحميه لاعبو المستوى الثانى. وبهذا يتحدد موضوع الحوار الذى يدور بين المتحاورين فى لاعب المستوى الأول. فأمامنا، الآن، ثلاثة أطراف بثلاثة مستويات تتمثل فى ثلاث دوائر، أسميهم من الآن (داخلية - وسطى - خارجية)، ولنبدأ البحث من موضوع الحوار أو الدائرة الداخلية وعلاقتها بالدائرتين الأخرتين.

يُشار إلى لاعب الدائرة الداخلية من قبل لاعب الدائرة الوسطى بعبارة «الجاموسه والده»، وهى إشارة إلى ذات لاعب الدائرة الداخلية من ناحية «الجاموسة»، وإلى حالتها «والده»، وهذه الإشارة - كما سأحاول التوضيح - تتجاوز المستوى الإشارى البسيط إلى المستوى الرمزى (احتواء طبقات من المعنى وتجاوزها فى آن)، وفى هذا ما يدخلها عالم الفن من أحد أبوابه الرئيسية. تبدأ الجملة الأولى (الجاموسه والده) بالإشارة إلى أن ثمة جاموسة والده، وأن هناك مَن يحميها من طرف خارجى (لاعب الدائرة الخارجية) يريد أن يفعل بها شيئاً ليس، بالتأكيد، خيرًا. وهذا الوضع الذى عليه الموقف لابد أن يستدعى إلى الذهن المعتقد الشعبى الكامن فى وعى الجماعة الشعبية، والمتمثل فى أن الجاموسة الوالده (تتشاهر) - وهو أحد أنواع الحسد الخاص بخصوبة الأنثى منقول من الأنثى البشرية (المرأة) إلى أنثى الحيوان المفيد - إذا دخل عليها (الجاموسة الوالده - المرأة الوالده) رجل قص شعره حديثًا، أو امرأة حائض، أو رجل جنُبْ، أو مَن تلبس ذهبًا جديداً أو تحمل لحمًا نيئًا أو باذنجاناً، حيث ينقطع لبنها، وبالتالى لاتستطيع إرضاع صغيرها، بل قد يؤثر فى قدرتها على الحمل مرة أخرى.

وبهذا تتضح مدى شراسة هذا الطرف الخارجى (لاعب الدائرة الخارجية) فى نظر الجماعة الشعبية، لما يحمله من شر متمثل فى قدرته التدميرية لخصوبة (الجاموسة - المرأة)، وذلك فى جماعة اجتماعية فقيرة، داخل مجتمع زراعى يمثل فيه النتاج الجديد قيمة اقتصادية كبيرة، يقوم عليها قوام الجماعة على مستوى الوجود ذاته.

وإذا اخترقنا قليلاً طبقات الذاكرة الجماعية لهذا المجتمع - الذى تمثل الجماعة الشعبية فيه طرفًا مهمًا من أطراف الصراع الاقتصادى، والاجتماعى، والثقافى - سنجد أن الخصب بوصفه مدلولاً تشكل داله فى التراث المصرى ومأثوره فى رموز شتى؛ حيث نجده فى أسطورة «إيزيس وأوزوريس»، قد تشكل فى أوزوريس إله الزراعة والخصوبة، والذى أُقّد بالنيل (مخصب الأرض الزراعية التى هى قوام المجتمع المصرى)، كما تشكل فى دموع إيزيس التى تحوّلت إلى مياه النيل ذاته فى أثناء بحثها عن جسد أوزوريس، وحين وجدته دفنته (كما تدفن الحبوب فى التربة)، وبذا بعث حيًا (كما يبعث النبات بعد الفيضان) وملك العالم الغربى (إعادة الدورة الزراعية) كما تشكل فى (حوريس) ابن أوزوريس الذى حملت به إيزيس رمزيًا من زوجها بعد تأليهه (مماته - بعثه)، والذى انتصر على عمه ست وانتقم لأبيه (يبدو أن ست كان ممثلاً لسنوات قحط أتى بعدها النيل بالفيضان)، وبذلك أعاد للأرض خصوبتها (حيث يوحّد أوزوريس، أحياناً، بالأرض الزراعية ذاتها) مثلما عاد أبوه بعد تجميع جسده إلى الحياة (الألوهية والحكم فى عالم الموتى)، كما أنه، بهذا المعنى الرمزى، قد أعاد لمصر وحدتها «حيث حكم (حوريس) محل أبيه. ويبدو أن هذا يشير إلى تلك الاتحادات التى كانت تحدث فى الأزمان الغابرة - والتى أبقى لنا التاريخ واحداً منها قبل اتحاد مينا - والتى كانت يتم فكّها بفعل ملوك ضعفاء، ثم بظهور ملوك أقوياء يعود الاتحاد مّرة أخرى، وبالرغم من أن

* غيورغى غاتشف، الوعى والفن، ت: نوفل نيوف. الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد (١٤٦)، فبراير ١٩٩٠، ص ١٥ .

عبادة الثالوث (إيزيس - أوزوريس - حوريس) قد دخلت متأخّرة المجتمع المصرى، إلا أنها استطاعت أن تدخل إلى المجمع اللاهوتى تفسيرات اجتماعية إلى جانب التفسيرات الطبيعية التى كان يّحملها الدين الشمسى بإلهه الأكبر (رع)، وتاسوع عين شمس مّرةً، وتاسوع منف مّرة أخرى، وفى هذا الدخول توحدت إيزيس بالإلهة القديمة حاتحور (هاتور)، وأخذت منها حيوانها الطوطمى (البقرة) بوصفه رمزاً دالاً على الخصب فى المجتمع الزراعى، والذى يبدو أنه ليس بعيداً (رمز البقرة) فى لعبتنا الشعبية هذه عن «الجاموسة» والتى أحيطت بهذه الحماية وحمّلت دلالات الخصوبة الواضحة، ومما يدل على خصوصية وقدم رمز البقرة هو التصور الأنطولوجى المصرى للسماء على شكل بقرة تلد النجوم.

وإذا اخترقنا الذاكرة أكثر، سنجد أنه حاضر، هنا، بجلاء رمز (الإلهة الأم)، وهو من الرموز الكبرى الموجودة فى اللاوعى الجمعى على حد تعبير «يونج» عالم النفس الأشهر. وبرغم سيطرة العنصر الذكورى على البشرية منذ بدء التاريخ حتى الآن تقريبًا، إلا أنه لم يزل كامنًا؛ حيث يظهر فى ثقافتنا فى رموز لا تخطئها العين [إيزيس - مريم العذراء - السيدة زنيب «أم العواجز - الست»]، وهذه الرموز بالتأكيد لا تقف فقط - كما يمكن ملاحظته من هذا التحليل - عند الخصوبة الطبيعية، بل تتجاوزه إلى هذا الزخم الدلالى من الخصوبة الاجتماعية والثقافية عامة.

وإذا تمثلنا كل هذا الزخم الدلالى قابعاً خلف هذا الرمز الذى يجسده لاعب الدائرة الداخلية على أنه ليس كامنًا فى وعى الفرد (اللاعب أو غيره من اللاعبين)، بل هو متمثل فى اللاوعى الجمعى على هيئة رموز كامنة خلف تشكيلها فى لغة (أبجدية - حركية - موسيقية.. إلخ) تجعلها تبدو كأنها غير ظاهرة على مستوى الوعى الفردى، إذا كان ذلك كذلك أمكن لنا معرفة: لماذا هذه الدائرة الثانية (الوسطى) التى تقوم بدور الحامى للخصوبة/ الوجود، وبالتالى هذه الثقافة كى لا تقع فريسة فى يد (الحاسد - العدو)، وأمكن معرفة؛ لماذا هذا التماسك فى جميع المواقع بهذه القوة، ولماذا يزداد التماسك كلما ازداد الخارج عنفًا فى الاختراق، وكلما ازدادت مراوغته وتعددت ألاعيبه ازدادت قوة الصد، كما أمكن معرفة: لماذا يصر على المحاولة تلو الأخرى، فهو على المستوى الرمزى يمثل الدور الذى اختارته له الجماعة الشعبية (دور الشرير) ويوازى على المستوى الأسطورى دور «ست» فى أسطورة إيزيس وأوزوريس، حيث يمثل الإله العنيف؛ إله صيد فى تأويل، وإله رعى فى تأويل آخر، فيكون انتصار حوريس عليه رمزاً لتحول مصر من الرعى أو الصيد إلى الزراعة، من حياة التنقل وإنتاج الكفاف؛ بل استهلاك بدرجة أعلى، إلى حياة الاستقرار وإنتاج الوفرة، بما تستتبعه هذه الحياة من رغبة فى تكاثرها من ناحية، والحفاظ عليها من ناحية أخرى؛ حتى لا تعود هذه الحياة المستقرة إلى مرحلة الفوضى واللااستقرار والفقر، وفى هذه الحالة تصبح قيمة الخصوبة شيئاً مهماً يجب الحفاظ عليه من قبل أوزوريس - إيزيس - حوريس، ويجب محاربته من طرف «ست»؛ لأن فيه فناءه (انتهاء عبادته - انتهاء عصره). ولأن ست فى أسطورتنا هذه إله صيد أو رعى؛ أى إله عنيف مغامر، فإن لاعب الدائرة الخارجية، فى لعبتنا الشعبية يستخدم يديه، رمزياً، على شكل سلاح، يحاول به أن يخترق أبواب الاستقرار، ليحصل على هذه الفريسة (يصطادها)؛ ليدمرها عن طريق تدمير خصوبتها وتدمير قوة الخصوبة تدمير للنوع على المدى البعيد. وبهذا يمكننا أن نفسر دلالة الدائرة على أنها (فى المستوى الثالث - الدائرة الداخلية) رمزاً للاحتواء (الرحم الأنثوى - دورة الزراعة - الأرض - دورة الحياة)، حيث إنها الدائرة التى تمد خيرها خارجها، فلابد، بديهيًا، على من فى هذا الخارج (الذى هو منها ويحيا على خيرها) أن يحميها، والخارج، هنا، هو ما تمثله الدائرة الوسطى؛ ولهذا كانت دائرة مغلقة متشابكة الأيدى، وكان لا سبيل، أمام لاعب الدائرة/ المستوى الثالث، لاختراقها إلا الدوران حول الدائرة الوسطى، وبذلك تحدد مساره بمسارها، أى أصبح هو أيضًا داخل دائرة مغلقة، وإن كانت حركته عكس دوران الدائرة الوسطى، مما يعكس أو يشير إلى موقفه المناقض لها.

بعد تحليل هذا الجزء نتقدم خطوة؛ لنحاول تحليل بقية اللعبة؛ ينجح لاعب الدائرة الخارجية فى اختراق الدائرة الثانية بعد أن يكون قد لف عدة لفات، ويبدو أن هذا الاختراق يشير إلى فترات الضعف التى يستطيع خلالها العدو الخارجى فك الاتحاد وغزو البلد واحتلالها أو فك تماسكها، وهذا مرهون على المستوى السياسى، بكفاءة التماسك الاجتماعى، والسياسى، والثقافى، حيث إنه عند خلخلة هذا التماسك ينجح العدو فى الاختراق، كما يشير فى البعد الأول للعبة إلى إمكان حدوث هذا النوع من الحسد (المشاهرة) للجاموسة الوالده، إذا لم تنجح الوسائل التى تتبعها الجماعة الشعبية فى درء هذا الحسد وإبعاد العين الشريرة عنها والحفاظ عليها ووليدها حاضراً، و خصوبتها مستقبلاً.

وإذا نجح لاعب المستوى الثالث / الدائرة الخارجية فى الاختراق، فإن الدائرة الوسطى تفتح «للوالدة» منفذاً للهروب، وتعطل اللاعب المخترق ريثما تهرب «الوالدة» كى لاتقع فى يديه. فالجماعة الشعبية لا تسلم خبرتها وكنزها للغازى

بسهولة، بل عليه أن يتعب ويكد كى يصل إلى السر(هل يصل؟؟)، وهو مايعادله الجرى وراء «الوالدة». وبهذا تنتهى اللعبة؛ حيث تكون قد انتقلت مجموعة من القيم (أخلاقية - سياسية - اجتماعية - ثقافية) من جيل إلى جيل، ومن أفراد إلى أفراد داخل الجيل نفسه. وذلك من خلال خبرة عملية هى اللعبة، حيث يوجد، بالتأكيد إلى جانب هدفها الرياضى والترويحى، هدف آخر أعقد بكثير مما يظن المتسرع. وفى نهاية اللعبة يشارك الجميع فى الجرى وراء الوالدة، ومن يمسكها منهم يحل محلها ويتلبس رمزها «يلبس دورها»، ويبدأون فى اللعب مرة أخرى بتوزيع الأدوار، حيث تلعب أو تقوم «الوالدة» - سابقًا - بدور لاعبة الدائرة الخارجية، وهكذا تبدأ الدائرة فى الدوران، وتبدأ الخبرة فى الانتقال، والقيم فى إعادة الإنتاج؛ حيث يشارك الجميع فى إعادة إنتاجها (أثناء اللعب!!)، وبذلك تضمن الجماعة الشعبية الحفاظ على قيمها.

ومن هذا التحليل نجد أن فكرة اللعبة لا يمكن عزلها عن تشكيلها، فتشكل الحركة والإيقاع والفكرة والكلام الذى يقال كلاً مركباً متداخلاً يصعب فصمه.

كما يتضح، كذلك، أن للعبة قانوناً محكماً يمكن تلخيصه فيما يلى:

(١) تتكون اللعبة من ثلاث دوائر، يشغل الأولى والثالثة لاعب واحد، أما الثانية فيشغلها عدد غير محدد من اللاعبين.

(٢) إن الكلام السابق التعرض له، لابد أن يقال بهذه الخصوصية الإيقاعية، وإن اختلفت صياغة الكلام قليلاً أو كثيراً، بمعنى أنه من الضرورى وحدة وتكرار وارتباط المقاطع الأربعة الصوتية - على المستوى الدلالى - بالموقف الفكرى للعبة وشكلها.

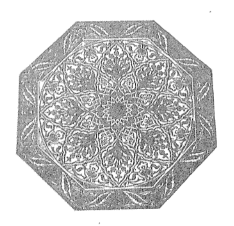
ولهذا نرى من خلال هذا التحليل أن:

[الجماعة الشعبية لا تعمل فى فراغ (الوظيفة) ولا تبدع فى فوضى (القانون)]*.

حيث إن الوظيفة، هنا، كما اتضح، مركبٌ معقد من الوظائف الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، والثقافية يمكن إجمالها فى نقل الخبرة داخل منظومة القيم، بالإضافة إلى المتعة الجمالية التى لا تتحقق بمعزل عن هذه الوظيفة أو الوظائف السابقة.

والقانون، هنا ، محكم، لا يمكن التلاعب فيه، وإذا حدث فسيتغير شكل اللعبة، وبالتالى مضمونها، وتختلف، تبعاً لذلك، وظيفتها لاختلاف دورها الذى تلعبه داخل النسق الثقافى الذى تعمل داخله باعتبارَها وحدة؛ باعتبارها نصًا بالمعنى السيميوطيقى داخل مركب الثقافة الشعبية أو الفولكلور.

* محاضرة أدب شعبى: د.. صلاح الراوى، المعهد العالى للفنون الشعبية، ١٩٩١ .



ست الحسن والسبع جدعان(1)

الراوية : أم السيد ياسين
جمع وتدوين : إبراهيم عبد الحافظ .

صلّى ع النّبى ...

كَانْ فيه مَرَهْ ورَاجِلْ.. المَرَه خَلّفِتْ سَبَعْ جِدْعَانْ.. فقَاموا لما كبْروا نفْسهُم رَبنا يبْعَتْ لِهُم أُخْتْ، فأمُهُم حِبْلت.. فقَالوا لها إحْنا عَايزين بِنْت.. إن ما كُنْتِيش ها تجيبى بِنْت الدور ده.. هانطفش(2)، وهانسيبك(3).. ماعتّيش(4) تشوفينا تانى.. فقامتْ واحْدَه جَارِتْهُم سِمْعِتْهُم وهُمَّه بِيقولوا لامُهم، والستْ دى كانتْ بتْغير منْها إنها مْعَاها سَبَعْ جِدْعَان وهَى ممعْهَاشْ خَلَفْ.. امُهم تَمْ حَبْلها وجَاتْ توْضَعْ.. الجِدْعَانْ كانوا فى الغِيْط، وجُم لقوا امْهم ولْدتْ.. فقامتْ جَارِتْهُم مقَابْلاهُم عَ البَابْ وقَالتْ لِهُم: أُمكم وَضَعِتْ وَلَدْ.. فالجِدْعَانْ ما دَخَلُوش على أمهمْ ومِشوا.. امُهم تِنْتَظرْهُم بيجُوا مايْجُوش.. فالبِنْتْ دَنْتها لما كبْرِتْ، واصْبَحِتْ حوالى اتْنَاشَرْ (١٢) سَنَه كِدَه.. فجَاتْ يومْ تَخْبِزْ هِىَ وأمهَا.. فهِىَ قاعْدَه تَحْكى لامهَا.. تْقُول لها: يامّهْ إنتِى ما خلْفتيش إلا أنا؟.. فَامها قَعَدت تعَيّط، وتبْكى، وقَالتْ لِهَا: إنْتِى بِتِبْكِى لِيه يامّه؟، قُولى لى على الصَرَاحَهْ.. قَالتْ لِها: انا ربنا بَعَتْ لى سَبَعْ جِدْعَان، ولَمّا حَمَلْتْ فيكى.. فقَالُوا لى إنْ ماجِبْتيش بِنْتْ الدُور ده(5). إحْنَا هانطْفَشْ، وهانسيبك.. فانا وِلْدتك.. فجارتنا سِمعِتْهُم، وهِىَ اللى قَابْلِتْ اخْوَاتك، وقَالتْ لِهُم إنّى ولِدْتْ وَلَدْ.. فمِشُوا ولِحَدّ النهارْده ما حَدِشْ عارِفْ طَريقهُم.. قَالتْ لِها: طَيّبْ اخْبِزى لى كَحْكه.. فَخَبَزتْ لها كَحْكه وسَوّتْها فى الفُرنْ.. وقَامتْ وَاخْدَه الكَحْكَه، وقَالتْ لامها: انا راحَه ادوّر على اخواتى.. قَالِتْ لها: يا بِنْتى مُشْ هاتِعْرَفى طَريقهُم.. قَالتْ لها: أنى هادَنى ماشْيَه لما اعْرَفْ طريقْهُم.

قَامتْ البِنْتْ خَدتْ الكَحْكه ومِشَتْ.. طلْعتْ من البَلَدْ عَ الزْرَاعيِه.. فَقَامتْ مدَحْرَجَه الكَحْكَه، والكَحْكَه تِجْرُدْ تِجْرُدْ[٦]، والبِنْتْ وَرَاها، فجَات دَنْتَها لمَا جات عَنْدْ بيتْ وقَامتْ الكَحْكَه واقْفه.. وقَامتْ البِنْتْ قَاعْده فُطُول[٧] الْبيّت.. فَلَقتْ[٨] واحدْ طَالِعْ.. جَدَعْ طَالِعْ وَرا البيّت وبْيِنفَضْ، وبْيِنَفَّضْ الصِّينيَّة م الأكْلْ.. فَشَافْ البنت دي قَاعْده ... فَرَاحْ قَالْ لاخْوَاتُه ... قَالَهم: فيه بنت قَاعْده فْطُولْ البيتْ.. قَالُوا لُه روح إنْده[٩] لَهْا .. قَامْ نَدَهْ لَها.. قَامتْ طَالْعَه ويَاهْ.. رَاحتْ ويَّاهْ فَقَالوا لها: إنْتيِ مْنينْ ياصَبيِه؟ وكلْ واحدْ يقُول انا ها تْجوزْها، فَقَالوا: الأوّل نسْألْها هيَّ رِحْلتْها مْنين. فَسَألُوهَا إنْتيْ يا صبيِه منينْ؟ ورَاحه فينْ؟ قَالتْ لهُم: انا لىَ سَبَعْ جِدْعَان هَرْبَانينْ من أمى وَبدور عَليهُم.. قَالُوا لها: إنْتى بِنْتْ مينْ؟ قَالت لهُم على اسْمْ أبوُها وأُمـها.. قَالُوا لهـا: إنتى تعْـرفى الجِـدْعَان دول إزاى.. قَـالتْ لهُم أنَا مَاشُفْتُهمش[١٠].. دى أمىِ كَانتْ بتْولِد فيِه.. وهُمَّه كَانْ نفْسُهُم فى بِنْتْ.. فَجَارِتْنا سمْعِتْهُم وهمَّه بيقولوا لأمى.. وكانتْ بِتْغير شوَيَّه منْ أمى.. قَـابْلِتْهُم عَ البَاب وقَالتْ لهُم أمكُم ولِدتْ وَلَدْ. فقَـامُوا مَـاشيِين.. مَـاحَدْش يِعْرَفْ طَريقْهُم.. فانىِ بَادوَّرْ عليهُم، بَعْدْ ما أمى قَالتْ لى الحِكَايَه، فانا بَادَوَّرْ عليهُم. فَقَامُوا وخْدِينْها بالحُضن.. وعِرْفُوا إنْها أخْتْهم.

قَالُوا لهَا تُقْعُدى فى الْبيِتْ تَعْمَلى لنا لُقْمِتْنَا.. وكَانُوا إيه بِيصْطَادُوا طيرْ م الجَبَلْ.. فَبَقُوا يرُوحُوا يصْطادُوا الطَيرْ وييجوا آخِرْ النهَارْ.. تطْبُخ لهُم ويَاكلُوا.. فطُولْ مِنْهُم وَاحدْ غُولْ.. بْيِنْهُم وبْيِنْ الغُول طَاقَـة، فَـهّى نَدَهتْ م الطَاقَة: «يا اهْلْ اللّه يا للّى هِنَا».. قَامْ الغُولْ رادِدْ عَليها.. قَالْ لَها: عَايزَه إيه؟.. قَالتْ لهُ: هَاتْ المْقَلايَه لما اقْلى فيْها الطَيرْ واجيبَها.. قالْ لهَا طَيّبْ.. انا هاجيبهَا، وهاتى لى حتّه، تَغْرفِى لى حتّه. فاخَدتْ الطَاسَهْ مِنّه، والغُولْ إدَوَّرْ.. فَغَرفتْ لهُ واعْطَتهُ نُصْ الطَّير اللى هيَّ دَبْحاهْ.. الغُولْ اكَلْ ومِشىِ.

فى تَانى يُومْ نَدَهتْ وقَالتْ: يا عَمْ الغُولْ هَاتْ المقْلاية.. قَالْ لهَا: مِدِّى صَوَابْعكْ م الطَاقَه.. فَفضل يمُصْ فى صَوَابعْها ويقُوم مدَوَّر[١١] لها، تغرفْ لَهْ ويَاكل نُصْ الطّيرْ.. وكُل يُومْ على دَا الحَالْ.. تجيبْ مِنُه المْقَلايَه، يقُول لهَا مدِّى إيديكى.. يُمصْ فى صَوابعْهَا لما البِنْتْ نِشْفتْ.. فاخْوَاتْهَا قَالُوا لها: قُولى لنَا: إنْتى مَبْسُوطَة.. ومْلَبْسينْكْ كُوَيِّسْ.. وبِنْجيِبْ الطَيرْ وانتى اللى بتِعْمَلى بايديكى.. وبِتَاكلى م اللَى بِنَاكلُه.. وما حَدشْ بيْقولك اى حَاجه. إيه اللّى مدَهْبِكْ؟[١٢].. إنتى خايفَه مِنّنَا؟ قَالتْ لهُم: لا.. انَا مُشْ خَايفَه مِنْكُم.. فْطُولْنَا واحد غُولْ كُلْ يُومْ اقُول لهُ هَاتْ المْقَلايَة اقْلى فِيهَا الطَّير.. امدْ لهُ صَوَابْعى.. يقْعُد يُمُصْ فيِهَا، وِيدَوَّرْ يَاكلْ نُصْ الطَيْر.. اغْرفْ لهُ مَلَوْ المقْلاية ياكْلْها ويِمْشىِ.. قَام إخْوَاتْها زَعْلانينْ. وقَالُوا إحْنَا مُشْ هانسْرَحْ النهَارْده، وإيه لمَّا ييجى لك.. اعْملى زَىَّ ما إنتى ماشيّه، وخَلّيهْ لمَا يدَوَّرَ هنَا.. إغْرفى لهُ لقُمة صُغَيَّرَة.

فهيَّ نَدَهتْ عَليِّه وقَالتْ له هَاتْ المقْلاية.. اعْطَاها المقْلايه قَالْ لَها: مِدّى صَوَابْعك.. فَمَدتْ لهُ صَوَابِعْهَا مَصُّهَا، وإدوَّرْ من البَابْ.. قَالْ لَهَا: إغْرفِى لى.. بَعْدْ مَا كَانتْ بِتمْلا له المقلاية إعْطَتْ لهُ لُقْمة صُغَيرة وهو يَاكُل.. قَالْ لَهَا: إغْرفى كَمَانْ قَالتْ لهُ: إخْوَاتى ييجُوا يْقَاتْلُونى.. فَهو قَامْ مَحْمُوق[١٣] وقَامْ مِحمَّرْ عينيه، ورَايحْ يفُرْ عَليها[١٤].. ويَاكلْهَا.. فَاخْوَاتْها كَانُوا واقْفينْ.. قَطْعُوهْ بالكَوَاريكْ[١٥] حِتّتْ حِتّتْ[١٦].. ولقوا حُمَارةْ الغُولْ مَاشيَّة بخُرْجْ[١٧].. عليهَا.. جَابُوا اللَحْمَه بِتَاعْتُه وَحطُوهَا فى الخُرْجْ وبَعَتُوهَا عَلى بيتْ الغُولْ.. فَجَاتْ الحُمَارَهْ خَشّتْ على الغُولَه.. فَمْرَاتْ الغُولْ قَالتْ لأولادْهَا: أبُوكُم جَايبْ لنَا لَحْمه، ولسّه ما جَاشْ.. فَطَبَختْ اللَحْمةْ وقَعَدُوا يِنْتَظرُوا الغُولْ ييْجى مايْجيِشْ، لَمَّا لبَعْد السهْرَه، فجَاتْ تُبُصْ كَان فى صَبْعُه دبِلْه هيّ عرفِتْها.. قَالتْ لهُم: دهْ ابُوكُمْ اللّى مَدبُوحْ، ودى دبِلْتُه.. وقَالتْ والله ضَرُورى اعْرَفْ اللّى دَبَحْ ابُوكُم مين؟.

قَامتْ جَابتْ شوَيَّةْ إبَرْ وخيطْ ولبَانْ وغَوايشْ وحلْقَانْ.. ومِشَتْ فى البَلَدْ تبِيعْ.. فَكُل واحده تقْعُد قُدّامْها تَشْتِرى.. تَقُول لَهَا إيه: إحكِى لى عَلَى قِصِتِكْ مِن نِهَار أُمِكْ مَا وِلِدِتكْ.. فَهُمَّه يحكُوا لهَا على اللى بيحْصَلْ لهُم..

فجَاتْ للبِنْتْ دي قَالتْ لهَا: تَعالى يا خَاله لما اشْترى منكْ قَالتْ لَهَا قُولى عَلَىّ قصتكْ من نهَارْ أُمكْ وابُوكى مَاولدوكى[١٨]..هىّ قَالتْ لهَا قصتْها وقصةْ إخْوَاتْها من الأوّلْ.. قَالتْ لها إيه: فطولْنَا وَاحدْ غُولْ.. وكُل مَاجى اطلُبْ منُه المقْلايَةْ.. يقُولْ لى مدِّى صَوَابعكْ امُصها.. فَبقَى يمُصْ صَوَابعى ويدُوّرْ لى.. اعْطى لهُ نُصْ الطِّيْر اللى إخواتى يصْطَادُوه.. أغْرفْ له نُصْ الطِّيْر المَطْبُوخْ ياكلُه.. دَنيتى لمَا دَمى نشفْ.. ومَا بقتْش اكلْ.. إخْوَاتى قالوا لى إنْتى دهبْتى ليه؟ قُلتْ لُهم دا فيه وَاحد غُولْ بيحْصَلْ منه كَذَا وكَذَا.. قَالتْ لهَا: ايْ دا رَاجلْ وحشْ قوى، وصَعْبْ وكُنَّا كُنْا بنْخَافْ منُه.. وكَانْ طَمَّاعْ.. قَالتْ لهَا: إسكُتى دَا انَا اخْوَاتى مسكُوه ضَربُوهْ وقطعُوه وحطُوهْ على الحُمَارَةْ فى الخُرْجْ وسَابُوهَا عَ البيتْ بتَاعُه.. قَالتْ لهَا والله إخْوَاتكْ دُول شُطَّارْ.. طَيِّبْ همّه بيشْتَغلُوا فى إيه؟ قَالتْ لهَا: بيصْطَادُوا طيْرْ من عَلى الجَبَلْ، وبيِيجُوا اخرْ النهَار. فهَى أخَدتْ منْها وروّحتْ.

فى جَيَّةْ السَبَعْ جدْعَانْ مروَّحين.. فَجَابتْ شويَّةْ تُرابْ من عَلى الأرْضْ وسَفَختْهَا[١٩] فى وشْ السَبَعْ جدْعَان.. وقَالتْ لهُم تصبْحُوا سَبَعْ تيرَانْ.. فَصبَحُوا الصُبْحْ اخْتهم شَافتْهُم لقتْهُم سَبَعْ تيرَانْ.. قَعَدتْ تعَيَّطْ[٢٠].. وقَامتْ رَاحتْ لوَاحدْ جَارْهُم فى السكَنْ وقَالتْ لهُ: إفْتلْ لى سَبَعْ رَوَاوِيِّس[٢١].. فَتَلْ لهَا السَبَعْ رَوَاوِيِّس.. فَحطَتْ كُل روَاسيُه فى تُور واخدتْهم ومشتْ.

دنُّهَا مَاشيَه وتْعَيَّطْ عَلَشان إخْوَاتْهَا.. قَعدتْ فطُولْ بيتْ... فَجا الخَدَامْ بيرْمى الصينية.. الكَنَاسة[٢٢] اللى همَّه متْغديِينْ فيهَا.. فَلقى ستْ الحُسْنْ، صَبيَه مَعاهَا سَبَعْ تيرَانْ وبتْنَفُضْ اللُقْمة الحلْوَه تعْطيهَا لهُمْ ياكلُوها.. وهىّ تَاكُلْ اللُقْمَة المَحْرُوقَة.. فَرَاحْ قَالْ لسيدُه: .. فيه واحْدَه قَاعْدَه فطُولْ البيتْ، ومعَاهَا سَبَعْ تيرَانْ.. فَقَامْ جَاى سيدُه وقَالْ لهَا: يا صَبيّه.. قَالتْ له: نَعَم. قَالْ لها: إسمك إيْه قَالتْ لهُ: ستْ الحُسْنْ. قَالْ لها تتْجوزيني.. قَالتْ لهُ: اتْجوزكْ بَسْ لىّ شرْطْ.. قَالْ لهَا: شرْطْ إيْه؟ قَالتْ لهُ تَاخُدْ التيرانْ دُول.. وترْبُطْهُم على حُوضْ خَشبْ ويَاكلُوا «سمْسمْ، ويشْربُوا ميَّةْ ورد «ماورد» قَالْ لَهَا انى ماعنْديش إلا تبْنْ ودْريسْ.. خُدْهُم ياكَلافْ.. إعْلفهُم تبْنْ ودْريسْ.. قَالتْ لهُ: لا.. وقَامتْ واخدْه السَبَعْ تيرَانْ ومشتْ.. دنتْها[٢٣]. مَاشيَه.. وقعدتْ فطولْ بيتْ.. فَبرْدُه[٢٤] جَاتْ الخَدَامة ترْمى صينيةْ الاكْل لقتْها بتْنفُضْ اللقمه الحلْوه تعْطيهَا للتيرَانْ.. وهىّ تَاكُلْ الوحْشة.. وقَاعْده تعَيّطْ.. فطلعتْ قَالتْ لستْها: يا ستْ فيْه صَبيَّة قَاعْده ومعَاهَا سَبَعْ تيرَانْ، تُنْفُضْ اللُقْمة، وتنْفُخْ فيهَا وتْعَطيهَا للتيرَانْ.. بَسْ جميلَة قوى.. قَالتْ لهَا إسكُتى ماتعلِّيش صُوتكْ؛ لَحْسَنْ سيْدكْ يسْمَعكْ.. قَامْ سيْدهَا قَالْ لهَا: إنْدهى لهَا يا بِنْتْ.. قَالتْ لهُ دى معَاهَا سَبَعْ تيرَان، وقَاعْدَه تَحْتْ.. قَامْ نَازلْ لَهَا.. قَال لهَا: إنْتِى اسْمكْ إيْه ياصَبيّه.. قَالتْ لُه اسْمى «ستْ الحُسْنْ».. قَالْ لهَا: تتْجوزينى.. قَالتْ لهُ: اتْجوزكْ بَسْ لىّ شَرْطْ .. قَالْ لهَا قُولى لىّ علَى شرْطك .. قَالتْ لهُ: تاخُد التيرَانْ ترْبُطْهُم على حوض خَشَب وتاكلهم سمْسمْ وتْشرْبْهُمْ ميَّهْ وَرْدْ .. قَالْ لهَا: حَاضرْ .. بَسْ كده .. ياوَادْ ياكَلافْ.. خُدْ السَبَعْ تيرَانْ إربُطْهُم فى الجنينَهْ، وامْلالهُم الطُوّاله سمْسمْ.. واسْقيهُمْ ميَّهْ وَرْدْ ..فَجا الكَلافْ خَدْهُم ورَاحْ رابطْهُم .. وعَلَفْهُم سمْسمْ وبقَى يسقيهُم ميَّهْ وَرْدْ .. والرَاجلْ ده إتْجوز ستْ الحُسْنْ.

فَجا يوْم من الأيَّام .. ستْ الحُسْنْ حبلتْ، وولْدتْ ولَدْ .. فَضرتْهَا غَارتْ منها .. قَاعْدينْ يومْ فى الجنينَةْ. فَبتْقولْ لهَا تَعالى ياستْ الحُسْنْ امَا افليكى[٢٥] وَطتْ قُدَّامها وقعَدتْ تفَلّيها .. فَبقتْ تشيلْ من دمَاغْهَا الشَعْرْ إيه وتْحُطْ ريشه .. وقَالتْ لهَا طيرى مَع الحَمَامْ .. فَطارتْ مَع الحَمَامْ .. فابْنَها دنُّه لما كبرْ وكَان بيرُوحْ المَدْرسَة .. يبْقَى يطْلَع من المَدْرسَة.. يقُومْ جَاى قَاعدْ قُدَامْ التيرَانْ فى الجنينة ويملا الكَلبُوش[٢٦] سمْسمْ وبِبُص[٢٧] يلْقَى الحَمَامْ جَاى إصْفُفْ[٢٨] إصْفُفْ .. يقُولْ لهُم: «ياحَمَامْ يايمَامْ أمى ورَا ولاقُدَامْ» يقولوا لهُ: «أمَكْ ورا بتْلَم حَصَا وبتبكى على الشَاطر محَمَدْ واكْترْ بكَاها على السَبَعْ جدْعَانْ» كُلْ يوم يقُولْ للحَمَامْ الكَلاَمْ ده وبيِجى الحَمَامْ يرجعْ وتيجى هىّ وَرَا ..

تُقْعُد تلْقُطْ السمْسمْ من الكَلْبُوشْ .. وتَاخُد منُه بُوسَه من الصدْغْ[٢٩] ده وبُوسَه من الصدْغْ ده وتطِّيرْ كُلْ يوم على الحَالْ ده .. فضِلْ كدهْ حَوَّالي شهْرْ يقُول لِهُم كُلْ مايِيجُوا «ياحَمَامْ يايَمَام أُمي وَرَا ولاَ قُدَّامْ» .. يقُولوُا لهُ: «أُمَّكْ ورَا بِتْلِمْ حَصَا، وتبْكي على الشَاطِرِ محَمَّدْ واكتَرْ بُكَاهَا على السَبَعْ جدْعَانْ» .. تُقُوم جَايَه إيْه تقْعُدْ تلقُطْ فى السمْسمْ وتْقُوم واخدَه من الصدْغْ ده بوسَه .. والصدْغْ ده بُوسَه .. فَمَرَه إيه مرات أبُوه شَافتُه.. فقَالتْ لابُوه: إبْنَك بِيَاخُدْ السمْسمْ من قدَّامْ التيرَانْ.. وبيعلفُوا للحَمَامْ فَهُو بيقُولْ لابْنُه ليه يا شَاطرْ محَمدْ؟.. ليه بتَاخُدْ السمْسمْ من قُدَّامْ التيرَانْ وتعَلفُه للحَمَامْ؟.. قَالْ لابُوه: دا أنَا باعلفْ أمى.. قَالْ لُه: هى أمُكْ فينْ؟.. قَالْ لهُ أمى طَايره مَعَ الحَمَامْ.. قَالْ لهُ طَيِّبْ: تعرَفْ تمْسكْهَا.. قَالْ لُه: آه.. قَامْ جَاى ابوه إيه إدَّارَى[٣٠] فى الجنينَه.. والوادْ مَلا الكَلْبُوشْ سمْسمْ فى جَيَّتْ[٣١] الحَمَامْ اصْفُفْ.. يقُولْ لِهُم: «يا حَمَامْ يا يَمَامْ أمى وَرَا ولا قُدَّامْ؟» الحَمَامْ رَدّْ وقَالْ لهُ: «امَكْ ورَا بِتْلِمْ حَصَا، وبِتَبْكى على الشَاطرْ محَمَّدْ، واكْتَرْ بُكَاها علَى السَبَعْ جدْعَانْ».. فانتَظَرْ شويَه ولقى امُه جَايه.. فَقَعَدتْ تنْقُضْ، تنْقُضْ[٣٢]. واخَدتْ بُوسَه.. وجَاتْ تَطيرْ.. قَامْ الوادْ مَسكْهَا.. فقَالْ لابُوه إمْسكْ يابَهْ[٣٣]. قَالْ لهَا إيه ياستْ الحُسْنْ، اللى عَمَلْ فيكى كدَهْ؟.. قَالتْ لهُ مرَاتَكْ، فَجَابْ مرَاتُه.. وقَالْ لَهَا: أنَا عايْزكْ ترَجْعى لهَا شَعْرَهَا زَى ما كَانْ وتْحُوشى[٣٤] الريشْ ده.. فقامتْ خَلَّعتْ الريشْ.. وحَطتْ الشَعْرْ زَى مـا كَانْ.. قَالْ لَهَا: طَيِّبْ الشَاطرْ محَمد إبْنكْ ياستْ الحُسْنْ طَيِّبْ والسبَعْ جدْعَانْ دُول مينْ؟.. قَالتْ لُه: السَبَعْ جدْعَانْ دُول إخوَاتى.. قَالْ لهَا: إيه اللى عَمَلْ فيهُمْ كدَه؟.. إيه.. قَالتْ لُه: مرَاتْ الغُولْ.. فَجَابْ مَرَاتْ الغُولْ.. وقال لهَا: زَى ما إنت سَحَرْتى الجدْعَانْ دُول سَبَعْ تيرَانْ.. إسْحريهُم سَبَعْ جدْعَانْ.. سَحَرتْهُم سَبَعْ جدْعَانْ.. قَالْ لاهْل البَلَدْ لمُّوا[٣٥] حَطَبْ ونَارْ. فَحَرَقْ مرَاتُه والغُولَه فى النَّارْ وعَاشْ مَعَ ستْ الحُسْنْ واخْوتها والشاطر محمد فى تبات ونبات.

وتوتة توتة فرغت الحدوتة .

الهوامش :

* الراوية : أم السيد ياسين ـ السن ٦٥ سنة.
* مكان الجمع: كفر ابو زاهر ـ مركز شربين ـ دقهلية.
* تاريخ الجمع : يوليو ١٩٩٠.

(١) جدْعان: جمع جَدَعْ وهو الشاب، والجَذَع فى اللغة الصغير السن . قال ورقة بن نوفل فى حديث البعثة «يا ليتنى فيها جذع» يعنى فى نبوة الرسول (ص) أى ليتنى اكون شابًا حين تظهر نبوته حتى ابالغ فى نصرته.

(٢) هانطِّفَش: سوف نهرب ولن نعود إليك ثانية.

(٣) هانسيبك: سنتركك.

(٤) ماعتْيش: لن تعودى، والمقصود لن تتمكنى من رؤيتنا.

(٥) الدور ده: هذه المرة.

(٦) تِجْردُ وتَجرُد: تتدحرج

(٧) فِطُول: (فى طول، بطول) بجوار البيت.

(٨) فلقَتْ: فوجدت من الفعل لقى

(٩) إنْدَه لها: ناديها.

(١٠) ماشَفتَهمش: لم ارهم.

(١١) مدْور: يدور حول البيت حتى يجد الباب فيدخل فيه.

(١٢) مدْهَبك: جعلك نحيفة خفيفة ضعيفة، ويقولون فلان دهبان؛ أى نقص وزنه وصار نحيفًا.

(١٣) مَحْمُوق: غضب وتغير وجهه.

(١٤) يُفُر عليها: يهجُم عليها.

(١٥) الكَوَاريك: مفردها كوريك وهو أداة يستخدمها الفلاح فى الحفر وهى كالفأس.

(١٦) حتّتْ حتّت: قطعًا، إربًا إربًا .

(١٧) بَخُرْج: اى عليها خُرج، وهو وعاء من الصوف أو الكتان وخلافه ذو جنبتين يوضع على الدابة كالحمار أو الحصان أو الجمل ليوضع به ما يُحمل.

(١٨) ما وِلْدُوكى: انجباك.

(١٩) سَفَخَتْها : رمتها فى وجوههم، وسفخ فلان على وجّهه اى سفع وجهه ولطمه، وبدلت السين بالصاد.

(٢٠) تعَيِّط : تَبكى.

(٢١) رواوويس: جمع رواسيه وهى الحبل أو المقود الذى يفتل ليوضع فى قرون الثور أو البقرة (الماشية) لسحبها وربطها.

(٢٢) الكناسه: بقايا الطعام، أو بقايا كنس المنزل.

(٢٣) دنتها: استمرت، أى ظلت تسير.

(٢٤) فبرده: كذلك.

(٢٥) افليكى: أنقى رأسك من الحشرات كالقمل، وكانت عادة سائدة بين النساء فى الريف..

(٢٦) الكلبوش: غطاء للراس يشبه الطاقية ذو أذنين.

(٢٧) يبص: ينظر، يتطلع.

(٢٨) إصفف: صفوف.

(٢٩) الصدغ: الوجه أو الخد وهو غير الصدغ فى اللغة بمعنى من يتشدد فى شئ لا يعنيه، والصديغ : الولد قبل استتمامه سبعة أيام، لأنه لا يشتد صدغاه إلا بعد سبعة أيام.

(٣٠) إدارى: توارى أو تخفى.

(٣١) جيت: مجئ.

(٣٢) تنقض تنقض: تلتقط الحب.

(٣٣) يابه: يا أبى.

(٣٤) تحوشى الريش: ترفعى الريش عن جسمها.

(٣٥) لموا: اجمعوا.



الأمثال الشعبية البدوية

محمد فتحى السنوسى

من الأمثال الشعبية المشهورة بمنطقة الساحل الشمالى الغربى لمصر، هذه المجموعة من الأمثال الشعبية البدوية:

١ ـ «اللى ما يعرف الصقر يشويه».

اللى: الذى.

الصقر: طائر لا يؤكل.

والمثل يضرب فى الجهل بالأشياء.

* * *

٢ ـ «فارس وترّاس ما يترافقوش».

فارس: منْ يركب الفرس.

ترّاس: مترجل.

مايترافقوش: لا يترافقان، أى لا يتوافقان.

والمثل يضرب فى شدة الاختلاف والتباين.

* * *

٣ ـ «اللى يبيعك بيعه حتى لو من عقاب هلّكْ».

يبيعك: يراد بها يضحى بك ويستغنى عنك.

عقاب: بقية، أى من ضمن.

هلّكْ: أهلك.

والمثل يضرب فى أن يقابل الإنسان الإحسان بالإحسان والإساءة بالإساءة.

* * *

٤ ـ «التمر ما تجبهاش مراسيل».

التمر: ثمرة البلح.

ماتجبهاش: أى لا تأتى بها، وأصلها ماتجيبها، والشين تضاف لتأكيد النفى.

مراسيل: الأشخاص الذين يرسلهم صاحب الحاجة لقضائها.

والمثل يضرب فى أن الإنسان لابد أن يقوم بعمله بنفسه دون انتظار مساعدة الآخرين.

* * *

٥ ـ «الشبعان يفت للجعان فت بطئ».

يفت: يقدم الطعام.

الجعان: الجائع.

ويضرب هذا المثل لمن يتباطأ فى تقديم العون والمساعدة للمحتاج.

* * *

٦ ـ «الصبح المبروك يبان من عند فجره».

الصبح: الصباح.

يبان: تظهر بوادره.

ويضرب هذا المثل للشئ الذى يظهر خيره من بدايته.

* * *

٧ ـ «تحلم الدِّيكة أنها تطرطش فى عرمة الغلة».

الديكة: الدجاجة.

تطرطش: تروح وتجئ وتبعثر.

عرمة: يقصد بها كمية كبيرة أى كومة.

الغلة: القمح.

ويضرب هذا المثل فى مَنْ يحلم بالكثير.

.. .. ..

٨ ـ «الجيات أكثر م الفيتات».

يضرب هذا المثل لمن تفوته الفرصة، فهناك فرص أكثر قادمة.

* * *

٩ ـ «يلعن بو دقن هزتها فولة».

يلعن: أى ملعون.

بو: أبو.

دقن: ذقن، أى لحية، ويراد بها الرجل الكبير.

هزتها: أى اهتزت لها.

فولة: ثمرة الفول،ويراد بها الشئ التافه.

.ويضرب هذا المثل فى الحث على طلب معالى الأمور وترك توافهها.

* * *

١٠ ـ «الأصل يرد للمخول».

الأصل: أى مَنْ يعزى إليه الإنسان.

يرد: يرجع إلى.

المخول: أى الخال، شقيق الأم.

ويضرب هذا المثل فى رد الأشياء إلى أصولها.

* * *

١١ ـ «لو كان جارك عنده فرس افتح عليه طاقة».

فرس: حصان

طاقة: شباك.

ويضرب هذا المثل حبًا الخيل واقتنائها لارتباط الخير بها، تأكيدًا للحديث النبوى: «الخيل معقود فى نواصيها الخير....»

* * *

١٢ ـ «لولا كُمِّى ماكل فُمِّى».

الكم: إشارة إلى الملبس الفاخر.

كل: أى أكل.

ولهذا المثل قصة طريفة: يُحكى أن رجلاً أعرابيًا رقيق الحال، ذهب إلى حفل عرس، فلم يدعه أحد من أصحاب هذا العرس لتناول الطعام، فانسحب، وذهب إلى صديق له وطلب منه جلبابًا فضفاضًا واسع الأكمام وارتداه، ثم توجه إلى العرس مرة أخرى، فرحب به الجميع، ودعوه لتناول الطعام، وعندما جلس إلى المائدة نسى أن يشمر عن أكمامه، فكان كلما مد يده إلى الطعام ابتلت، ولما لفتوا نظره إلى ذلك قال: لولا كمى ما كل فمى!!

.. .. ..

١٣ ـ «دز ابنك للغابة يجيب العود اللى يشبهه».

دز: ارسل.

ويضرب هذا المثل فى قياس المهارة، وأيضاً فى الشئ وما يوافقه.

* * *

١٤ ـ «ضحكنا له بيِّت عندنا».

ويضرب هذا المثل لمَنْ يستغل طيبة وسماحة الغير استغلالاً سيئًا.

* * *

١٥ ـ «اللى عنده إبره يقول الحديد غالى».

يضرب هذا المثل لمن يحوز شيئًا بسيطًا، ويحاول أن يرفع من قيمته.

* * *

١٦ ـ «اللى مو غنى بالمال يطول شقاه».

مو: ما هو.

يضرب هذا المثل فى قيمة وأهمية المال.

* * *

١٧ ـ «علمِّناه اللِّواجة سبقنا على بيوت الكبار».

اللواجة: السير والطواف.

يضرب هذا المثل لمن يتعلم شيئًا ثم يحاول أن يسبق مَنْ علَّمه.

* * *

١٨ ـ «ما رأيتيش عُمَر يا تاجوره».

رأيتيش: ألم ترى.

عمر: اسم شخص.

تاجوره: منطقة بعيدة فى الصحراء الليبية.

يضرب هذا المثل لمَنْ يبحث عن شئ فى الصحراء؛ أى يضرب للشئ المستحيل تحصيله.

* * *

١٩ ـ «اللى يِفُكَّك م المرة الدّواية طلاق بنتها».

يفكك: يخلصك.

المرة: المرأة.

الدواية: كثيرة المشاكل.

يضرب هذا المثل فى البُعد عن المشاكل ومصادرها.

* * *

٢٠ ـ «الزرعة تبع الزريع».

تبع: أى ترجع إلى.

الزريع: مَنْ يقوم بالزراعة.

يضرب هذا المثل فى رد الأشياء إلى أصولها.

* * *

٢١ ـ «نية الأعمى فى عكوزه».

نية: أى ضمير.

عكوزه: العكاز، وهو عصا غليظة يعتمد عليها الأعمى فى سيره.

يضرب هذا المثل فى صحة الأسباب.

* * *

٢٢ ـ «لا تجّوع الديب ولا تنقص الغنم».

تجوع: أى تتركه جائعاً.

الديب: الذئب، وهو حيوان مفترس.

تنقص: يراد بها لاتغفل عنها فينقص عددها.

يضرب هذا المثل فى ضرورة الحرص واليقظة.

* * *

٢٣ ـ «اقطع الرأس تبرأ العروق».

الرأس: يراد بها السبب الرئيسى فى المشكلة والعلة.

تبرأ: تشفى، ويقصد بها تنتهى.

يضرب هذا المثل فى سرعة البت فى الأمور.

* * *

٢٤ ـ « بدوى مقروح لقى التمر مطروح وين يخلى ويروح».

مقروح: جوعان.

مطروح: تساقط من النخيل على الأرض.

وين: إلى أين.

يخلى: يترك مكانه.

ويضرب هذا المثل فى سعة الرزق. وأعتقد أنه يضرب فى تبرير السلوك وتعليله.

* * *

٢٥ ـ «السيف ما يدخل إلا فى جرابه»

يضرب هذا المثل فى الشئ وما يوافقه.

* * *

٢٦ ـ «لا للسيف ولا للضيف»

لا للسيف: أى أنه ليس شجاعاً يصلح للحرب.

لا للضيف: ولا كريماً يكرم ضيفه.

يضرب هذا المثل فى الشخص عديم النفع والفائدة.

* * *

٢٧ ـ «الصاحب اللى ما ينفعك فى وقت الضيق العدو خير منه».

يضرب هذا المثل فى حسن اختيار الأصدقاء.

* * *

٢٨ ـ «اللى توصيه لا خيره فيه».

توصيه: يراد بها النصيحة.

يضرب هذا المثل فى الشخص الذى لا يستجيب للنصح.

* * *

٢٩ ـ «لو بيدى ما نطرف عين».

نطرف: نصيب.

يضرب هذا المثل فى قلة الحيلة.

* * *

٣٠ ـ «لولا سواد العين ما كان نورها».

يضرب هذا المثل فى أهمية الأشياء البسيطة وعدم الاستهانة بها، وفى علاقات الأشياء ببعضها.

العمارة التقليدية .. الطابع والشخصية وأثرها فى تصميم عمارة قومية معاصرة

د. هانى إبراهيم جابر

إننا نبحث فى الفولكلور؛ لنوظف مادته فى الحياة ؛ ولنحتفظ بها ومعها بالطابع والشخصية ، ويحكم هذا الفعل قدراتنا على إعادة صياغة المادة الفولكلورية صياغة عقلانية توظف فيها آثار العصر الاجتماعية، وتقنياته العلمية ، وأدواته واحتياجاته الفعلية ؛ أى إننا نبحث ونغوص فى تراثنا ونكشف أسمى ما فيه ؛ لكى نفرض على المعاصرة إنتاجًا جديدًا يعبرعن قوميتنا وعن أصالتنا ، لا بالمحاكاة بل بالابتكار،وليس بالتقليد وإنما بالإبداع. هذا هو معنى الفولكلور وخاصيته العملية ، والذى يعود إلى قدرة الشعب فى معايشته لواقعه بالصورة المثلى ، وبالشكل المتجدد النامى؛ ليحرك به وجدانه وفكره نحو الجمال، والخلق، والإبداع. إن الفولكلور إنتاج، وخبرة، وصدى لشكل ثقافى، وحاجة نفعية وحسية . وهذا وحده يؤكد أن المادة فيه تتطبع بالطابع والشخصية التى تعيش فى كل عصر. وهنا يبرز العنصر الحيوى الذى يؤكد دينامية المأثورات وتفاعلها مع ثقافة كل عصر ، وهو عمل الإنسان، وهو، فى الوقت ذاته، فعل واع بحضوره، بذاكرته، بممارسته، بأصالته ، بإنتاجه ، وبإبداعه . والمادة الفولكلورية مرتبطة بالعمل والنشاط الإنتاجى ونوعيته ، ولا يتشكل الفولكلور فى بيئة بلا عمل ، وكما يؤكد الفولكلور حقيقة المادية تجاه المثالية ، فإنه يكشف حقيقة المادية الديالكتيكية، مبينًا كيف يتحول النشاط الحياتى الطبيعى إلى عمل، أى نشاط حياتى إنسانى واع. ؛والعمارة التقليدية إنتاج عمل، إنتاج صانع، وهى رؤية مجتمع لا رؤية عشيرة أو قبيلة، (عمارة مدينة رشيد مثلاً) ؛ ولذلك فهى خصوصية عامة تتشكل بالبيئة ثم تعبر عنها بعد ذلك.

وبعد، فإن هذه الدراسة تعود إلى أهمية قراءة فكر المهندس الراحل حسن فتحى فى مجال الدعوة إلى تحديث العمارة القومية مع ضرورة الحفاظ على الخصائص الأولية لفن العمارة التقليدية والشعبية منها على وجه التخصيص، ومشاركة المستفيدين منها فى التصور والبناء. وتعود، أيضاً، إلى الدراسة الميدانية لأهميتها، فهى وحدها قادرة على كشف تلك الخصائص الأولية التى يطالبنا بها المهندس حسن فتحى من واقع بنائها ومن دورها الوظيفى فى الحياة، بالإضافة إلى الاقتراب من الخامات البيئية، والتعرف على رؤية أبناء المجتمعات النامية التقليدية لها، وطرق الإفادة منها فى عملية البناء . إن هذه الدراسة سارت على نهجين متوازيين؛ النهج الأول: دراسة النظرية ومقوماتها عند المهندس حسن فتحى فى هذا الشأن، والنهج الثانى: النزول إلى العمل الميدانى فى مواقع شتى متباينة فى أشكالها البيئية والجغرافية؛ لتتكون صورة كاشفة لأنماط العمارة التقليدية فى تلك المواقع، والتى تمثلت فى بعض الأبنية الريفية والبدوية والحضرية، وبالقطع تمّ ذلك دون إغفال للمنظور التاريخى لبعض الأبنية التى تحمل طابعاً قومياً من العصر الفرعونى إلى العصر القبطى ثم إلى العصر الإسلامى.

إن العمارة التقليدية بمثابة المحصلة الإنسانية للمعرفة والخبرة والتجريب الدائم والتفاعل مع زيادة الاحتياجات الإنسانية والمعيشية والأمنية على مرّ تاريخ المجتمعات. وهى، فى الوقت ذاته، العطاء المجسم والملموس للثقافة المادية التى تنعكس من خلالها الجوانب الروحية وعاداتها وتقاليدها، كما أنها الحافظة لمقتدرات الأفراد وأغراضهم. والبناء المعمارى، أيًا ما كان بناؤه، هو الفن الذى يتشكل ويتشكيله يحتضن الإنسان، ويعيش معه أطوار حياته وحياة الآخرين، فالعمارة التقليدية، لاتوجد هنا أو هناك، وإنما فى كل مكان وجد فيه مجتمع: فى المدينة، فى القرية، فى الصحراء، فى الثقافة، فى الحضارة، فى العمل. ولذلك فإن نوعية العمل والبيئة والمجتمع تقف وراء الطابع والشخصية فى التصور البنائى والجمالى والوظيفى للعمارة التقليدية. «إن واقع المناخ المحلى له أن يفرض طراز البيت». «والعمارة فى تقليديتها تعد أسلوباً أمثلاً فى توظيف الإمكانات المتاحة البيئية والبشرية فى نمط معمارى، يمثل مع غيره من الأبنية شكلاً معبراًعن الإنسان واحتياجاته وعاكسًا لسمات المكان». «إننا نشكل البيت فى الوقت ذاته الذى يعود فيشكلنا بوصفنا أفراداً، ونحن نبنى المدينة فتعود المدينة فتشكلنا بوصفنا مجتمعاً». يشير المهندس حسن فتحى إلى أهمية خصوصية البناء التقليدى بقوله: «هل أستطيع أن أنزع حيوان القوقع من قوقعه لأسكنه فى قوقعة حيوان آخر؟». وهذا من المستحيلات، وهو أمر يؤكد على أهمية الاهتمام بدراسة العمارة التقليدية فى مصر بأشكالها وأنماطها المختلفة: «من واقع بيئى، ومنظور حضارى، ليتم بعد ذلك إعداد تصميم معمارى مؤهل للتعبير عن الشخصية وطابعها القومى». وإن ظهرت محاولة لإضفاء الطابع والخصوصية عليها، فسيكون ذلك بأسلوب سطحى؛ لأن الأسس والقيم التى استخدمت فى تخطيطها أو عمارتها أسس وقيم غريبة، طبقت ونفذت بمعزل عن مجتمع المنتفعين ودون الالتحام بهذا المجتمع، والقيام بدراسات متأنية للعادات والسلوكيات وأساليب الحياة فيها واحترام تراثها. وهذه من أهم المؤثرات فى بثّ الحياة، وخلق الحيوية اللازمة لهذه المجتمعات العمرانية الجديدة.

إن الدراسات العلمية تهدف، فى هذا المجال، إلى الوصول إلى طبيعة تلك العمائر عن طريق اكتشاف خواصها وتطويرها، وإثبات أهم مافيها من مميزات بيئية. فالخواص والمميزات، غير الظاهرة، التى لم يتم كشفها اجتماعياً وفنياً وأيضاً فولكلورياً، هى هدف تلك الدراسات العلمية؛ لذلك علينا أن ننظر إليها على أنها دراسة ترتبط بإشكالية وقضية بحثية تعمل على كشف خواص إنسانية ومعمارية للأبنية التقليدية، وارتباط ذلك كله بقضية معاصرة، ومشكلة ملحة، وهدف يسعى إلى العودة للجذور الأولية لإشكالية تعمير المدن الجديدة. والدراسة العلمية فى البحث الميدانى لهذا الموضوع هى الأسلوب المثالى الذى ينتقل بمقتضاه التصور النظرى ومقوماته النظرية المعمارية التى تبناها المهندس حسن فتحى، إلى الواقع الملموس ، وهنا تكون النتائج أكثر وضوحاً وأكثر تميزاً بالدقة والموضوعية، والإشارة السابقة كان من الضرورى إيضاحها ؛ لأن النشاط البنائى يقوم على اتجاهين: الأول يقوم به الأفراد أصحاب المصلحة الأولى، وغالباً مايكون البناء قائماً على الخبرة والفطرة؛ وهو مايعرف بالعمارة الشعبية ، وسواء كان البناء من الطوب اللبن، أو البيت الشعر، أو بالحجارة، فكلها بيوت تنتج للحاجة إليها ويسهم أعضاء المجتمع فى صياغة البناء والتشكيل، ولها عاداتها ومقوماتها البيئية. والثانى اتجاه يقوم به المعماريون المؤهلون علمياً وغالباًماتكون الدولة دافعة له، والمقاولون يؤدون العمل فيه وفق تخطيط عام لنمط عام دون أن يكون لأصحاب المصلحة رأى فى التصميم أو البناء. «ويجب ألا ننسى أن النشاط المعمارى يتحرك على مستويين، الأول: المستوى الواعى كالعمارة التى يقوم بها المهندسون المعماريون، والثانى: المستوى التلقائى الذى يتمثل فى العمارة الشعبية التى كادت أن تتوارى من أفق المدينة

وتكاد تعم الريف كله. وقد كانت هذه العمارة الشعبية حية إلى عهد قريب، ومازالت توجد أمثلة لها متناثرة فى بيئات جد متباعدة كالأشمونين ونقادة ورشيد وسوهاج.. يشهد مابينها من تشابه على سابق وجود عمارة ذات طراز خاص يستقى منها الشعب فى تشكيل مبانيه بدءاً من مميزات استعمال الطوب الملون فى زخرفة الواجهات، وخاصة المداخل التى كانت نجارتها ذات طابع تقليدى، وانتهاءً بمعشقة أو مايسمى «سبرس» مثبتة فى مبانى الطوب بعلقات ظاهرة ذات زخارف محفورة»(ح.ف).

ونظرية المهندس حسن فتحى تعتمد على الربط مابين العمارة بوصفها فناً والتكنولوجيا باعتبارها علمًا والتقليدية بكونها طابعًا مميزاً وهذا الربط يؤكد به على التوافق مع الطبيعة، ومع الظروف البيئية الخاصة واحترام الإنسان الذى هو محور العمران وسببه: «إن العمارة فن وعلم وتكنولوجيا وتعتبر من شؤون ذوى الاختصاص من المهنيين؛ ومن ثم يصعب على الإنسان العادى إعطاء حكم تقييمى للمبنى وخاصة فى الوقت الحاضر الذى تسود فيه العمارة التى تدعى حديثة ومعاصرة، وقد خلت تمامًا من العناصر المعمارية التقليدية التى تعودها الناس فى السابق، وكان لهم فيها خبرة ورأى سديد». ويضيف نقطة مهمة فى هذه القضية بقوله: «هذا على حين لم تتبلور بعد أية تقاليد جديدة يصح أن تكون مرشداً ومرجعاً فى الحكم على القيم الجمالية والثقافية سواء بالنسبة إلى الجمهور أو بالنسبة إلى المتخصصين». ويضيف الفنان المهندس د. يحيى الزينى عن خصائص الاتجاه العملى، الذى اتخذه المهندس حسن فتحى منهاجًا لتكامل نظريته، بقوله: إن الاهتمام بتأكيد شخصية الفرد واضح فى كل المشروعات التى قام بدراستها بدءاً بقرية «القرنة»، وانتهاءً بقرية «واحة باريز»، فقد كان يلتزم باستطلاع رأى الناس ويدرس تقاليدهم وعاداتهم، ويعايشهم فى قراهم ويبلور احتياجات كل أسرة تبعاً لمتطلبات ظروفها الخاصة. وهكذا يرسى مبادئ متقدمة جداً فى التعامل مع البسطاء من الكادحين فى الأرض. ويلخص هذه المبادئ فى خطوات تعتبر دليلاً للعمل الميدانى الذى نسعى إلى تحقيقه الآن، وأهم هذه الخطوات هى:

١) احترام إنسانية الإنسان وتأكيد خصوصيته.

٢) تنشئته على إبداء الرأى، والاشتراك فى اتخاذ القرار.

٣) خلق عمارة بيئية متكاملة ذات طابع وشخصية لكل إقليم من أقاليم مصر المناخية والاجتماعية والاقتصادية.

٤) إحياء الأشكال المعمارية المحلية والفنون الشعبية والصناعات الحرفية التقليدية.

ويصر المهندس حسن فتحى على محاربة مايُقدم الآن من أشكال بنائية بعيدة عن الذوق العام، وخالية من القيم الجمالية؛ غير مستهدفة فى ترسيخ التقاليد والعادات المصرية بهذا النداء: «انظر تحت قدميك وابن بيتك».

٥) محاربة مبدأ تعميم النموذج النمطى المتكرر على مستوى القرية، ثم على مستوى المدينة، ثم الإقليم، ثم الجمهورية.

ويتعلق الجانب الآخر من النظرية بتوظيف الخامات البيئية فى البناء مع اكتساب البناء الروح البيئية من حيث الإفادة من الفنون التشكيلية الشعبية فى التعبير عن سمات المكان، ويعد مطلبه هذا ركنًا حيويًا فى تكامل النظرية حيث يجعل من إحدى تعاليمه «انظر تحت قدميك وابنِ»، أسلوبًا فى توظيف الإمكانات البيئية الطبيعية والإنسانية فى بناء البيت، وبالتالى فى تعمير البيئة من خلال المساهمة والمشاركة مابين الأدوات المادية والأداء البشرى فى الموقع ذاته. والقصد الواقعى الذى يعود من وراء هذه التعليمة، هو الحفاظ على هوية المجتمع الأصلية جماليًا وتقليدياً ومثال ذلك مايشير إليه المهندس د.نبيل حسن عن سمات التوافق مع التقاليد والعادات «فى عمارة النوبة بجنوب مصر، فظهرت المبانى الطينية التى تسجل على جدرانها قصص وأساطير ومعتقدات ومأثورات شعبية، حيث ظهرت بوصفها سمات تشكيلية لهذه العمارة، فعلى ضفتى النيل تنمو أشجار النخيل، والنيل عامر بالأسماك، وتظهر بعض التماسيح أحياناًحيث المناخ الحار، والشمس تنشر أشعتها صيفًا وشتاءً، والسماء صافية، ووجود مناطق صحراوية أوجد الهوام من العقارب والثعابين وغير ذلك من مظاهر الحياة فى تلك البيئة. كل هذه العناصرمجتمعة استوحى منها الفنان الشعبى النوبى وحداته الزخرفية التى يزين بها مبانيه، فعلى واجهات المبانى الطينية وأعلى الأبواب والنوافذ يرسم وحدات زخرفية ترمز إلى الشمس المشرقة والهلال والنجوم، والمثلثات التى ترمز إلى التسامى والخلود، كما يستخدم أشكالاً تجريدية للنخيل والنبات الموجود حوله فى البيئة، وكذلك أشكالاً تمثل الطيور والأسماك، وهى ترمز للخير والسماح».

وعلى ذلك النهج، يشير الفنان جودت عبد الحميد يوسف إلى الخصوصية البنائية فى المبانى النوبية التقليدية فى دراساته الكثيرة التى قام بها منذ أوائل الستينيات، وتدور حول جماليات الفنون النوبية وآثار البيئة على تشكيلها بوصفها قيمة

متفردة في التوافق مع التقاليد، «كان البيت النوبى متحفًا حضاريًا يجمع مختلف الفنون.. العمارة بكل أسسها ومقوماتها.. ثم الزخرفة الجدارية الخارجية على الحوائط والبوابات الطينية، وعلى الأبواب الخشبية، ثم على الحوائط الداخلية أيضًا. وكانت لكل منطقة من مناطقها الثلاث، مدرسة فنية قائمة بذاتها، تحمل كل عناصر التميز والخصوصية، ويزداد هذا التميز، وتتركز هذه الخصوصية بداية من المنطقة، إلى القرية، إلى النجع، وانتهاءً بالبيت، فلا بيت فى النوبة القديمة كلها كان يقارب أو يشابه بيتاً آخر، لا فى التخطيط، ولا فى الإنشاء، حتى الزخرفة على الواجهات والمداخل، فلا واجهة ولامدخل يماثل الآخر، حتى إذا نفذت واجهتان بيد بناء واحد أو زخرفت واجهتان بيد فنان واحد. ربما كانت الوحدات الزخرفية الجدارية واحدة فى موضوعها أو مسماها. لكن لابد من اختلاف بينها فى أسلوب التعبير أو خطوط التنفيذ، تلك كانت الخصوصية، وذلك كان التميز». وحديث الفنان جودت عبد الحميد يثير قضية السمة والشخصية وعلاقتهما بالتفرد والتميز فى التعبير الجمالى، بل فى التعبير الإنشائى أيضًا، فى منطقة تتميز فى مجملها بطابع الخصوصية البيئية والمعمارية ؛ لأن هذا الأمر كفيل بأن يبرز أهم ما فى الإنسان من خواص إنسانية، وهى قدرته على التشكيل الفنى وتنوع مفرداته وتغير أساليبه. فى الوقت ذاته، يكون محافظًا على وحدة ثقافته، مراعيًا تقاليده، ومعبرًا عنهما بالشكل الذى يتحقق معه الرسوخ فى المكان، وليبرز الدلالة الحسية المشتركة للأفراد؛ ولذلك فإن اعتناء الإنسان الشعبى بالشكل، إنما هو، فى الحقيقة، اعتناء بالدلالة الحسية، فالحجوم وآثارها المادية تدرك دائمًا بالحواس، وترى بالعين، فالشكل التشكيلى صيغة تجميلية تدرك آثارها دائمًا بالتذوق، بل بالعامل النفسى، وبالغرض المعنوى، وبالتفسير الذاتى أساسًا. «والشكل ليس هو الشئ أو الجسم نفسه، فالشئ أو الجسم يمكن إدراكه بالحواس، أما الشكل فصفة تجريدية ندركها بالعقل عن طريق الحواس». ويوضح د. عبد الحميد عبد المالك ذلك بقوله: «وكل شكل يلزم له مادة تسانده، وجسم يتواجد فيه، والمادة هى الوسيلة للإحساس بالشئ، والشكل هو الوسيلة إلى إدراك الشئ. هذا، ويمكن تقسيم الشكل إلى أشكال محددة وأشكال معنوية وأشكال طبيعية وصناعية».

إن محاكاة الإنسان التقليدى لبيئته، وترجمته لاحتياجاته، إنما فى واقع الأمر دليل على ذكاء فطرى يعاونه على الإفادة المثلى من كل أشياء الحياة والبيئة، والعمل فى تصور إنشائى وفى زخرفة تحقق له الأمان أولاً، والاستقرار ثانيًا، وترجمة لأحلامه وتصورًا لعقائده فى المرحلة التالية.

«إن محاكاة البناء التقليدى لأشكال النبات والحيوان والإنسان فى عمارته لم يكن لمجرد الإعجاب بالشكل من الناحية الجمالية وحسب، إنما، أيضًا، كان الإنسان يقوم بذلك، فى الغالب، لأسباب عقائدية باعتبار أن ما يحاكيه فى الموجودات الطبيعية يمثل رموزًا لبعض مبادئ الخلق وأسرار الحياة». ولذلك فإن الهوية المكانية لاتأتى من العمارة ذاتها؛ بل من فنون العمارة ومافيها من زخارف وحليات. فالتشكيل عن طريق الزخرفة والنقش والحليات إنما هو أسلوب يتشابه مع الحكاية الشعبية، ففيه التصور، والمبالغة، والتجريد، وفيه أيضًا، صراع مع الحقيقة وحوار مع الطبيعة، واستعارة الخط الزخرفى بديلاً عن التصور الذهنى، وتنفيذ النقش بأشكاله الفنية عوضًا عن خياله البكر. نقول هذا ونتساءل، فما بالنا لو عثر الإنسان على شكل تجريدى فنى مرئى كامل الهدف يعبر به تعبيرًا كاملاً عمًا يطوف فى تصوره وخياله، بل عما فى خواطره عن الحقيقة، وعن الطبيعة، وعن حكاياته، وما يعتقد عدها. إنها التجربة الرائعة فى نمو التعبير التشكيلى عن الهوية والسمة والطابع. إن آثار هذا الفعل تعود إلى ما يضفيه على المعمار من طوابع مكانية متصلة اتصالاً مباشرًا بفلسفة العقيدة الاجتماعية والإطار النفسى الشعبى لها. ولما كانت العمارة التقليدية هى مجمل الخبرات الإنسانية فى خصوصيتها الشعبية من حيث كونها تراثًا له طابع وشخصية، فقد حافظت عليها الأجيال جيلاً بعد جيل، عن طريق توارث العادات البنائية مع الاحتفاظ بفن المعمار بكل جوانبه الدالة على قيمته الإنسانية والإنشائية والزخرفية.

والخصوصية المتعارف عليها، أيضًا، أن أسلوب البناء والأداء فيه يعتمد على تكرار الإيقاع المعمارى، من حيث تكتل وتوحد الوحدات الإنشائية، ثم العلاقة بينها وبين الفراغات والممرات، إلى جانب الحركة الديناميكية فى الوظيفة الخاصة بها، والتى تعبر عنها المساحات الضيقة بين البيوت، والطرق المتقاطعة، لتخلق عناصر تشكيلية وعناصر أمنية، وكأن هذا التصرف من الشعبيين لخلق نوع من الدروب تتصل فيما بينها؛ لتبعث على السكون على الرغم من ديناميـة المكان الظاهرية .ويصعب، بالتالى، على الغريب الحركة بينها بالشكل الذى يحقق لهذه الدروب وظيفتها المقصودة منها، ومما يساعد أصحاب المكان على العيش بالشكل الذى يحقق الراحة النفسية لهم.

إن البناء التقليدى بكل حوائطه المبنية بخامات البيئة والمتفاعلة مع الفتحات أمر يعكس تناغمًا وتجانسًا بين أدوات البناء، وأيضًا بين الخطوط المشكلة للكتلة المعمارية فى

مفردها، وللكتلة البنائية فى توحدها مع غيرها؛ ذلك لأن الأثر البصرى المنعكس من خصوصية الطابع يجعل المرء يستشعر الشخصية المنبعثة من كل بناء، وأيضاً تفرد الوحدة الزخرفية فيها. ويلمس معها الدروب وكأنها أصابع للكف فى انحناءاتها وتقاطعاتها، وتشابكها مع الفراغات وعلاقة المسارات الحتمية بين البيوت، لتعود بنا ثانيةً إلى بطن الكف، وهو التكتل المعمارى الممثل للقرية؛ أى تصل بنا إلى الإنسان التقليدى الذى بدوره يكون متجانسًا مع عمارته ومع ثقافته الاجتماعية. ومن أجل ذلك، فإن فعل الانتماء، بأصدق مافيه من معانٍ ، يعود إلى هذا الأثر البصرى المتأثر بهذا التشكيل المعمارى.

منظومة النظرية وأثر الرؤية الشعبية فيها عند المهندس حسن فتحى

تُبنى هذه النظرية على أساس مقولة جسدت فكر المهندس حسن فتحى، وتأثره بالعمارة الشعبية، وبالتحديد التقليدية منها. وهذه المقولة تتبلور فى هذا التوجه: «انظر تحت قدميك وابن بيتك». يمكننا بعد ذلك أن نتعرف على المنظومة الحاكمة للنظرية من خلال التعرف على مفرداتها التكوينية، وهى:

١ ـ «انظر» وهو فعل أمر موجه إلى « الإنسان».

٢ ـ «تحت قدميك» مشيراً بذلك إلى «الخامة» وبالتالى إلى خصوصية « البيئة».

٣ ـ «ابن بيتك» ، أمر بأن يكون الناتج«بيتاً»؛ أى عمارة.

وعلى ذلك، فإن المنظومة تتشكل من « الإنسان» و «البيئة» و « العمارة». والمستهدف منها البحث عن خصوصية المكان وتقليدية الثقافة فيه، وأثرها على النمط المعمارى فى المكان ذاته . وبمعنى مضاف إلى هذا نقول: إن «الشكل» و«الوظيفة» و «الهوية المكانية» كلها تبنى المنظومة على البحث عن «الطابع» و «الشخصية» فى العمارة المعاصرة؛ ولذا فإن المعاصرة تتأكد أهميتها من خلال التكنولوجيا واستخداماتها فى مجال البناء. ويفيض صاحب النظرية ومنظومتها فى طريقة الجمع بين التقليدية والتكنولوجيا، باعتبار أن العمارة فن وعلم وتقنية. والحكمة التى يشير إليها حسن فتحىَ تكمن فى جعل الجمع بين التقليدية والتكنولوجيا أداة فاعلة بذاتها، ومتداخلة مع أهداف أصحاب المصلحة الأصليين: «وعلى المعمارى أن يبعد عن ذهنه فكرة أن التقاليد ستعرقل انطلاق قدراته الخلاقة ، بل على العكس فإنه إذا ما استند خيال الفنان إلى كتلة تقاليد حية قائمة فإن العمل الفنى سيكون أرقى بكثير مما لو لم تكن هناك تقاليد يستند إليها، أو إذا ماتغاضى عمداً عما هو موجود منها». وهذه الإفاضة تؤكد أن الأثر البصرى عند حسن فتحى إنما هو فى الحقيقة ظاهرة متكاملة للمنظومة؛ حيث إن تأثر الأفراد التقليديين بالشكل التقليدى يجعل الشعور والإحساس عندهم متوافقاً ومتجانساً مع العناصر المشكلة للبناء وتكوينه العام.

ونخلص من هذا إلى أن المنظومة تتجه نحو مسارين: مسار نظرى ويتمثل فى النظرية، ومسار عملى ويتمثل فى التصميم المعمارى؛ أى إن الأمر ليس نظرية فارغة بلا سند وضعى، وليس نظرية ذات توثيق اجتماعى أو تاريخى، كما أن النظرية ليست تحريضًا من صاحبها، إنما هى نظرية واقعية متعمقة فى الحقيقة الجمالية، وامتداد لإنسانية المجتمع، صاحب المصلحة فى الإنشاء، وقيمه الموروثة. إن الإقرار من صاحب النظرية بتوحد البعد النظرى فيها، مع البعد التصميمى المعمارى، جعل للنظرية منظومة تكشف لنا عن بعض المشكلات التى تعنى بقضية البناء، كاستقراء العمارة التقليدية، وتاريخ المكان، ومعايشة المجتمع فى البيئة وتكوينه النفسى، وكشف أحواله العملية ورغباته المعيشية. ومن الخطأ أن نتصور، عند هذه النقطة ، أن النظرية ضد التكنولوجيا أو ضد معانى الفكر ، أو ضد التطور، أو أن الاحتفاظ بالطابع والشخصية فى العمارة المعاصرة وانعكاس الأسلوب التقليدى عليها نقيض للنظرة الذاتية الجمالية فى التصميم والإنشاء لدى المصمم المعمارى . إن تركيز البعض على الجوانب السلبية وفرضها على حيوية النظرية، إنما يعنى إغفالاً لجميع الاعتبارات والقيم الاجتماعية، كما أنه إغفال للتاريخ البنائى والمصادر العقائدية والأصول الفكرية لثقافة البيئة، والتقاليد التى أدت دورها بالشكل الذى لا يختلف عليه أحد.

لقد أحاط المهندس حسن فتحى فكر منظومته برؤية إنسانية خالصة، ووحدها بالوظيفة ليحفز الناس على الاستمرار فى بناء عمارتهم؛ من أجل استمرار ثقافتهم؛ ومن أجل ترقية الحضارة المعاصرة بالفن والجمال بعيداً عن المادية الخالصة، واقتراباً من قيمة الفرد، ورفعها إلى أعلى درجة ممكنة عن طريق رفع قيمه المعمارية، وبالتالى قيمه الإنسانية. هنا نصر على التفرقة بين الإنسانية الكامنة وراء النظرية، وبين النظرة ذات القوانين المادية المجردة التى تعبث فى كثير من الأحايين بثقافة شعب؛ لذلك فإن العمارة التقليدية، فى هذه النظرية ومنظومتها بوصفها تفسيراً لموقف الإنسان من تاريخه المكانى وعوامله الاجتماعية، بل موقفه من الأبدية إذا شئنا التدقيق، شكلت الأبعاد التى حققت إمكانية الحفاظ على التراث القومى بالشكل الذى يؤكد على:

١ ـ ما البناء التقليدى؟ وما المفهوم المعاصر له؟

٢ ـ مادور الإنسان التقليدى فى عملية التشييد؟

٣ ـ ما الجماليات المطلوبة، وما أسس التصميم، وما الخامات المطلوبة وأنواعها وبيئاتها؟

٤ ـ مادور الدولة، ممثلة فى المحليات، فى عملية التشييد وخلق النمط المعمارى المعاصر وفق النظرية؟

٥ ـ مادور البعد الاقتصادى والاجتماعى والوظيفى للبناء بصورته التقليدية فى المعاصرة؟

وبعد، فإننا نحدد الأبعاد الرئيسية للنظرية التى نحن بصدد قراءتها، فى التحليل التالى:

أولاً: الإنسان: مشاركة، تكوين نفسى، حالة ثقافية، احتياجات ورغبات.

ثانياً: البيئة: خامة، خصوصية، طبيعة جغرافية وعملية.

ثالثاً: البيت: نمط تقليدى، خبرة، ثقافة، عادات، وظيفة، سمات وطابع.

وبذلك تصبح المعادلة التى نستخلصها من النظرية كالتالى:

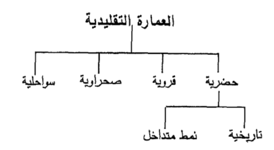
الإنسان + البيئة + البيت = الهوية الثقافية.

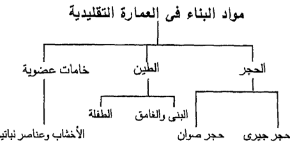
يذكر الأستاذ الدكتور أبو زيد راجح الكثير عن فكر المهندس حسن فتحى معمارياً. وفيما يذكره ، أن الخط المنحنى هو رمز الجمال، أما الخط المستقيم فهو تعبير عن أداء الواجب . وكان هذا رده حول اهتمامه بالقباب والأقواس فى تصميماته المعمارية . وفى مجال خامات البيئة يقول : «ويقوم فكر المهندس حسن فتحى على تكفير استخدام المواد المستوردة أو حتى المصنعة تصنيعاً مكلفاً ، بل يجب استخدام نظم البناء والمواد المحلية المتاحة من طين وطفلة وحجر وخلافه . ويؤكد على حتمية مشاركة الناس أصحاب المصلحة فى البناء مشاركة فعالة والتعاون فيما بينهم . ويشير موضحاً هذا الرأى : إن البناء يجب أن يكون مؤسسًا على العلاقات الإنسانية المباشرة وليس على نظام النقد اللاشخصى؛ أى إن جذور فكر المهندس حسن فتحى تمتد مكانيًا إلى التربة المحلية، وزمانيًا إلى الأصالة والتراث عبر العصور. إن تكوينات العمارة التقليدية، وهى تمثل خلاصة تجارب الإنسان فى الخلق والإبداع ، هى العناصر الأساسية الأولى التى قام باستيعابها وإعادة صياغتها صياغة معاصرة . ويذكر الدكتور أبو زيد رأى صاحب الفكر فى عمارة النوبة أنه قال: لقد خلت هذه المساكن من تلك الصفة فهى أصيلة فى طرازها، عمارتها نابعة من عبقرية الجنس ، وقد تركزت فيها خبرة الأجيال، تشعر بالكرامة واعتزاز أهلها بعراقة وحدتهم، وأن الشكل والزخرفة يعبران خير تعبير عن حس المجتمع، من خلال تجاربه الطويلة مع ذاته وبيئته ، مع قيمه وعقائده.

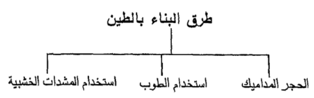
وقبل أن ننتقل إلى الدراسة الميدانية ، وهى المحور الثانى من هذا الموضوع ، نجمل الرؤية العلمية والاتجاه الإنسانى فى نظرية المهندس حسن فتحى، من خلال ما جمعه الدكتور راجح عنها بقوله: إن النظرية عند المهندس حسن فتحى تدمج فى عمارتها كلاً من الزمان والمكان ، فلا يمكن فصل الزمن عن الحيز الفراغى لمبانيه ؛ فهما عنده شىء واحد ، كما أن الحيز الداخلى فى المسكن الذى صممه يتسم بالرحمة والسكينة واحتواء الإنسان برفق وفى تعاطف شديد.

وبعد، فيبقى لنا أن نستعرض الأفكار التى لا تتفق مع الطبيعة المعاصرة وهى التمسك بالأقواس والقباب باعتبارها سمة مميزة للعمارة التقليدية، على اعتبار أن الخلفية الثقافية التاريخية التى استقى منها المهندس حسن فتحى نظريته تعود إلى الآثار الموجودة فى بعض المناطق المصرية فى جنوب مصر وفى الوادى الجديد على وجه التحديد ؛ ذلك لأن مبانى قرية القرنة التى قام بتصميمها تعود بشكل مباشر إلى هذه العمائر الموجودة بتلك المناطق ، وهى :

مساكن غرب مدينة أسوان ، ودير سان سيمون فى أسوان، وبعض العمائر التاريخية فى مدينة أخميم ، ومقابر الفاطميين

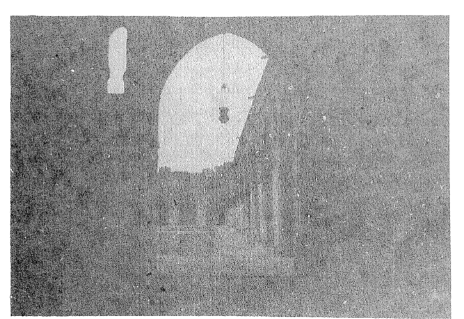




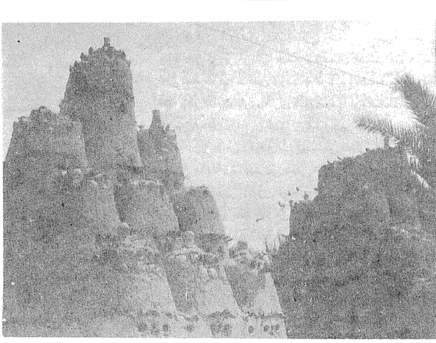




استخدام الفراغات على هيئة ممرات وأروقـــة مظللة بالتسقيفة للمعاونة على الحفاظ على التهوية وتلطيف الجو، وهو أسلوب علمى فى تنقية الأجواء الداخلية للمبنى.



استخدام العقود المتكررة التى تعطى انطباعاً بالتماسك المعمارى مع الحفاظ على الرشاقة وجمال الأعمدة السميكة.



نموذج لأبراج الحمام الشائعة فى صعيد مصر وتذكرنا بالتوافق الذى تمليه ضرورات التطابق بين الشكل المعمارى السائد للعمارة المعيشية والعمارة الوظيفية وفى العمارة التى تتصل بتربية الحمام وتأخذ أسلوباً يتمثل فى التماسك البنائى المعمارى.

بأسوان ، ومقابر البجوات بالوادى الجديد . ونضيف إلى ذلك أن التأثر بالعمارة الإسلامية لم يكن فى حد ذاته تأثراً بالمنهج بقدر ما كان تأثراً بالإعجاب الشديد بالمصمم والبنّاء اللذين حققا توازناً إيجابيًا بين الفراغ والزمن ، ووحدة بين المكان والحجوم ، وديناميـة بين الخطوط والرؤية البصرية ؛ ذلك لأن التمسك بالعنصرين السابقين ، وهما الأقواس والقباب ، لم يكن من رموز العمارة المصرية التقليدية الخالصة. ويشهد على ذلك مساكن الفلاحين التى عثر على أطلالها من العصور القديمة، أو تشهد عليها بيوت الفلاحين الآن، والتى تعتمد، أساساً، على الخطوط المستقيمة والتى تقطعها عناصر أخرى من فنون المعمار. وإذا كان شكل القبو مصرياً فإنه من نتاج ثقافات أخرى كالهللينية والساسانية ، ولعل الوريث الحقيقى لهما العمارة البيزنطية . أما المبانى الأخرى المتمثلة فى الخانات فهى أيضًا من أنماط العصور الوسطى ، وقد تأثرت إلى حد كبير بالعمارة الهندية ولا جدال فى ذلك . والقبو الممتد عرف فى الحضارة الرومانية واستغل فى نقل المياه والحفاظ عليها للشرب . ومن ثَم، فإن أسلوب القباب والقبو من الأساليب التى حرص عليها المصمم المعمارى فى بناء المعابد والجبانات لتكون مميزة عن العمارة المعيشية . وحتى الآن يصر البناء الذى يقوم ببناء المدفن أن تكون أسقف الحجرات مبنية بطريقة الأقواس وعلى شكل قبو.

فنحن، الآن، أمام تساؤلين محددين : السؤال الأول:عن ماذا نبحث فى العمارة التقليدية؟ هل الشكل ؟ هل الوظيفة ؟ ، والسؤال الثانى: هل نبحث فى الشكل والوظيفة أم فى الهوية المعمارية المصرية؟، أعتقد أن الإجابة عن هذين التساؤلين، مهما كانت الإجابة عنهما ، لن تكون مجدية ومتكاملة دون وضع المعاصرة واحتياجاتها فى الاعتبار ، بل إن الإجابة تبنى عليها أولاً وأخيراً بوصفها هدفًا حتميًا. وهذا الهدف يتلخص فى القرارات التى تمنع البناء فى الأراضى الزراعية، والاتجاه صوب الصحراء ، وخلق مجتمعات جديدة بنوعيات بشرية جديدة ، تحمل معها ثقافة البيئة السابقة ، وكذلك مؤهلاتها الجديدة كالتعليم بأنواعه المختلفة.

عمارة رشيد التقليدية وأثرها على تحديد الطابع المصرى

لعل اختيار مدينة رشيد للعمل الميدانى لهذه الدراسة ، كان له أسبابه العلمية ، وأيضًا أسبابه المعمارية، من حيث إن هذه المدينة ضاربة فى التاريخ المصرى الثقافى والحضارى . وعاصرت عصور الازدهار العمرانى والصناعى والتجارى، على مرّ العصور من الفرعونية إلى القبطية والإسلامية حتى العصر الحديث بحملاته العسكرية وامتداد طوفان الأجانب إلى البلاد عقب انهيار حكم المماليك ومحاولة بناء مصر الحديثة . بالإضافة إلى هذا ، فإن هذه المدينة تتميز بعمارتها التقليدية الفريدة المختلفة عن العمارة التقليدية فى نواحى مصر، فهناك العمارة المعيشية الأثرية والعمارة الدينية الأثرية أيضاً، وتضم المسجد والمعبد والدير والكنيسة.. إلخ. كما توجد فى المدينة أطلال إغروورمانية ، وقد استعان بها المصمم الرشيدى فى تشييد عمارته فى وقتها . وإذا حصرنا ما كانت عليه الحياة العمرانية فى أواخر القرن الماضى، من خلال ما ذكره على مبارك فى الخطط التوفيقية ، سنجدها على الوجه التالى: ٢٣٠٠ مسكناً من القصور والعمائر الفخيمة، ٢٥ جامعاً ضخماً بمآذن عالية ،١٠ زوايا لها جمالها المعمارى، ٣ كنائس للأروام واليهود والأقباط، ودير للإفرنج. بالإضافة إلى ٣٠ فندقًا، ٥ حمامات، ١٣ معصرة، ٥٢ طاحونة تدار بالخيل وأخرى تدار بالبخار، مضارب للأرز، بالإضافة إلى منطقة أثرية وهى قلعة جوليان.

وعن عمارة رشيد نقول: إن رشيد بها عدة قرى لاحقة بها، وأهم هذه القرى قرية برج رشيد ، وهى القرية التى تمتد مساحتها بموازاة فرع رشيد حتى مصبه على البحر الأبيض المتوسط ، ومبانى هذه القرية كمبانى قرى الدلتا تتميز باستخدام الطين النئ والمحروق بطريقة خاصة مع المشدات الخشبية والدعامات من بعض الأحجار الطفلية . وهذه المبانى تختلف عن المبانى الموجودة فى مدينة رشيد التى تتميز بعمارتها الحضرية . يقول الأستاذ محمد محمود زيتون فى مرجعه القيم الشامل الوافى عن المدينة : ليس أدل على مظاهر العمران فى رشيد من كثرة المنازل والمساجد المبنية بالطوب وحده من دورين أو ثلاثة ، مع استعمال الخشب المزخرف على نمط شرقى خالص ، وكذلك الرخام والفسيفساء ، ومما لفت نظر المسيو هرز (أثرى كان موفداً من مصلحة الآثار المصرية حين ذاك) أن الجدران الخارجية لهذه المبانى غير مطلية. وقد ضمن (هرز) آثار رشيد من المنازل والمساجد بعد زيارته لمدينة رشيد فى سنتى ١٨٩٦/٩٥ ، قرر أن هذه المبانى ترجع إلى القرن السادس الهجرى؛ أى سنة ١٥٩١ تحديداً ، ومعنى ذلك أنها من العصر العثمانى ، وهذه المساجد الأثرية هى: مسجد الشيخ يوسف تقى بشارع السمسك القديم، بنى منبره سنة ١١٤٠ هـ ، ومسجد سيدى النور وقد أنشئ سنة ١٩٧٨ ، ومسجد صالح أغا دوقسيس الذى أنشأه سنة ١٦٠٠ م، ومسجد زغلول مملوك السيد هارون الذى كان موجوداً منذ

٤١٧ سنة وبه نحو ٢٤٤ عموداً من الرخام والجرانيت، والواقع أن المسجد كان مسجدين فضم بعضهما إلى بعض ومسجد محمد جلبى ومنبره اللذين بنيا سنة ١٠٩٢ هـ، ومسجد محمد العباسى الذى شيده سنة ١٢٢٤ هـ محمد بك طبوزاده، وجامع سيدى على المحل وبه ضريح شيد سنة ١٢٢٤ هـ، وتجدد بناء الضريح سنة ١٢٦٣ هـ، وملحقة به مكتبة تضم مخطوطات قديمة ألفها علماء رشيد، ومعظمهم من آل الجارم، وقد أوقفوها على الجامع للانتفاع بها وتبلغ كتبها ألفى كتاب، ومسجد الجندى الذى شيد سنة ١١٢٣ هـ، ومسجد عبدالله بن الصامت الذى شيده سنة ١١٤٧ هـ، الحاج محمد عبد الرحمن، وبه ضريح هذا الصحابى الجليل، ومسجد أبى منضور، ويسميه الأهالى «أبو نضر».

ويذكر تقرير «هرز» المنازل الأثرية، التى ترجع فى تاريخها إلى أكثر من مئتى سنة، وهى حاملة لطابع العمارة الشرقية الساحرة، فذكر منها : «منزل على الفطايرى، وهو أقدم المنازل الأثرية برشيد وأتقنها صنعة ويرجع تاريخه إلى سنة ١٠٣٠ هـ، ومنزل ورثة صحصح بشارع الأربعين، ومنزل ورثة أغا بشارع الغباشى، ومنزل المايزونى، وهو تابع لوقفى العرابى والجروى، وقد أنشأه سنة ١١٥٣ هـ، الحاج عبدالراضى البواب المايزونى، وهناك منزل ملاصق لمسجد الجندى أنشئ سنة ١١٢٣ هـ، ومنزل عبدالعزيز قاسم الذى أُنشئ سنة ١١٢١هـ، ومنزل عبد الحميد محارم الذى أنشىء فى النصف الأول من القرن الثانى عشر الهجرى، ومنزل كمونة الذى أُنشىء سنة ١٢٠٣هـ، ومنزل عرب كلى الذى أنشىء فى النصف الثانى من القرن الثانى عشر الهجرى، ومنزل وقف الأتراك «البقروللى» الذى أُنشىء سنة ١١٣١ هـ، ومنزل علوان بك الذى أُنشىء فى النصف الأول من القرن الثانى عشر الهجرى، ومنزل الجداوى (عثمان فرحات) فى النصف الثانى من ذلك القرن، ومنزل حبيب غزال الذى أنشىء فى أول القرن الثالث عشر، ومنزل عثمان أغا البكباشى الأماصيلى وقد أُنشىء سنة ١٢٢٣، ومن المنازل التى شيدت فى القرن الثانى عشر، أيضاً، منزل القناديلى، ومنزل عصفور، ومنزل رمضان، ومنزل المناديلى، ومن منازل القرن الثالث عشر منزل عثمان بك طبق، ومنزل التوفاتلى، ومن آثار رشيد المعمارية الباقية من أوائل القرن الماضى (١٣ هـ) طاحونة وقف المحلى».

تلك هى مدينة رشيد التى كانت بعمارتها أسبق من جيرانها فى التحضر وفى التقدم فى المجالات كافة التى كانت تعبر أيامها، وإلى وقت قريب، عن تكامل أوجه النشاط العمرانى والتجارى، بل أيضاً ما يؤهلها لتكون عاصمة : «إن رشيد أجمل مدينة بعد القاهرة». هكذا وصفها ثفينوت عندما زارها عام ١٦٥٥ م. وتقول التقارير عن رشيد إنه كان بها قناصل من الدول المختلفة وذلك فى القرن السادس عشر، كان منها أربعون للأجانب والتجار (١٦٦١) م. ومن المعروف أن أهالى رشيد هم الذين أسسوا الأحياء القديمة بمدينة الإسكندرية، وهو أمر يصل إلى حد القول بأن الإسكندرانى الأصيل هو الرشيدى.

أما الحديث عن البيوت الطينية اللبنية فهو حديث عن العمارة الريفية التى تقع فى قريتين هما برج رشيد، والأخرى فى «إدكو»، وهى القرية التى تقع بين رشيد والإسكندرية وإن كانت أقرب إلى مدينة رشيد. ومن خصائص البرج وإدكو أن الأهل فيهما من كرام المصريين، طيبى المعشر، مزارعين وصيادين، تجار وأهل علم، كذلك نجد الأشجار والنخيل تملأ المدينتين بالفاكهة والتمر بأنواعه. ويوجد عدد من الصناعات المختلفة اليدوية الخاصة بالزراعة والتعبئة والصيد. ويصف الأستاذ فورستر «إدكو» فى كتابه «الإسكندرية»: إنها البلد التى يحيط بها النخيل من كل جانب، تعلو منازلها أحطاب النخيل، وأبوابها المقوسة مبنية من الطوب الأحمر، وبها طواحين، وبها مصانع نسج الحرير، ويطلق عليها أهالى إدكو «العلى»، لأنها تقع فى الدور الثانى من بيوتهم، والأنوال أولية «بدائية»، والصناعة فيها متقنة، وعلى درجة عالية من الفن.

والعمارة الريفية ليست عمارة ترف بقدر ما هى عمارة وظيفية تتحد فيها جمالياتها مع واقع الغرض الذى من أجله شيدت، وهو الأمر الذى يجعلنا نستنتج الأبعاد الحجومية والفراغات فى أشكال مجسدة عبرت عنها الأبنية المتلاصقة والمترابطة من واقع وظيفتها؛ ولذلك فإن الأبنية الريفية، فى واقع منظورها التقليدى، تخضع لقانون التكيف وغرض المناسبة، أى قانون البيئة وغرض الوظيفة. ومن هنا يمكن القول، بالتحديد، إن الشخصية والطابع فى العمارة الريفية، ما هما إلا الوظيفة ثم جماليات البناء، وما هما إلا المعنى للبيت الريفى فى تقليديته وسكونه. هكذا يتضح أن الصلة بين البيت الريفى ومكوناته وتصميمه بالعمارة التقليدية المعبرة عن السمة المكانية صلة وثيقة؛ حيث يحمل البيت، بما فيه من عناصر داخلية وأنماط زخرفية خارجية، خصائص تميزه من الناحية العملية، وتميزه أيضاً من النواحى العاطفية. فجاءت

كل النواحي الملتصقة به مرتبطة ارتباطاً طبيعياً وعضوياً بالوظيفة.

ولعل هذه الأمور هي التي تجعل الاختلاف بيّناً بين البيت الريفي في تقليديته، وبين عمائر المدن القديمة في تقليديتها من حيث الوظيفة والجماليات وفنون المعمار؛ لأن الأشكال الثانية تبحث عن النواحي الجمالية، أولاً، بوصفه مبحثاً محورياً عند المصمم المعماري، ثم مبحثه، بعد ذلك، عن الوظيفة التي تؤديها مكونات البناء، وهو الاتجاه الذي يجعل المصمم يبحث عن الخامة التي تكفل تحقيق أفضل أداء معماري، وتشكيل أقوى العناصر الجمالية، ولا مانع عندئذ من أن تكون الخامة مستجلبة من خارج البيئة، والاتجاه الآخر وهو يعود إلى عدم التأكيد على الاستفادة بالماضي وعمارته، وعدم النظر إلى ما توارثته الأجيال، بل يمكن، في هذه الحالة، قطع الصلة بالماضي وبالأشكال المحيطة به؛ لأن المصمم، هنا، يلجأ إلى عمق أكبر في دراسة الفراغ والاقتراب من الزمن بشكل ألصق، إلى جانب ضرورة صياغة التقاليد القديمة لبعض الأبعاد الشكلية الاجتماعية وتوظيفها في البناء بصياغة جديدة تأثراً بما يمكن من خلاله تحقيق الاستفادة من تجارب حضارته. ومن أمثلة ذلك عمارة مدينة رشيد، وهي من العمائر التي تنفرد بأسلوب معماري وبالتالي بأسلوب بنائها عن غيرها من الأقاليم المصرية. ويتضح التنافس بين أصحاب هذه العمائر في تأكيد أبعاد جمالية توصف بها وتدلل على المكانة والثراء. حتى تشكل مع الوقت ما يمكن تسميته بالظاهرة المعمارية الرشيدية، التي أخذت طريقها نحو التقليدية في المكان، وأيضاً في الزمان، كما حدث مع عمائر زمان المماليك في القاهرة.

وعندما نشير، في هذه الحالة، إلى أهمية قطع الصلة بالماضي عند تصميم عمائر جديدة، وبناء أشكال جديدة. فنحن، هنا، نشير إلى أهمية توظيف ما كان في الماضي من أسس معمارية وأشكال نمطية، توظيفاً يحقق الغاية من ضرورة التوازن بين الملامح المصرية الأساسية، وبين الأهداف المرجوة في الزمن المتغير. بالإضافة إلى احترام رؤية المصمم الجمالية. ومن الأمثلة على ذلك التداخل الحادث في عمارة دير الملاك ميخائيل بشرق أخميم بمحافظة سوهاج. وهو بناء يحتفظ بمعنى الوظيفة ويحتفظ بالرؤية التقليدية لعمارة المكان، ويعيد صياغتها بالشكل الذي يتوحد فيه الزمن مع معنى الاستمرارية في وجود مثل هذا المبنى. وعن هذا الدير، فقد أعد أ. د. المهندس محمد عبد الستار عثمان تحقيقاً عن مخطوط مكتوب باللغة العربية، من العصر العثماني، عن هذا الدير «وأشارت الدراسات إلى أن هذا العصر شهد الكثير من المحاولات الناجحة للمسيحيين في إنشاء كنائس وأديرة جديدة بالرغم من أن القاعدة الفقهية، الأكثر شيوعاً في مصر في هذا العصر، كانت إبقاء الكنائس القديمة قبل الفتح الإسلامي، بل الكنائس والأديرة الموجودة قبل الفتح العثماني مع عدم جواز بناء كنائس جديدة، وإجازة تجديد وترميم الكنائس القديمة، وعدم قبول بناء كنيسة جديدة في مكان بدلاً من كنيسة قديمة في مكان آخر، ويوضح د. محمد عثمان هذا التداخل بقوله «انعكس تأثير العوامل السابقة كلها انعكاساً واضحاً في وجود العديد من الكنائس والأديرة في مصر، والتي يرجع تاريخ إنشائها إلى العصر العثماني. وتعتمد في تحديد تاريخها، بصفة ترجيحية، على عناصرها المعمارية والزخرفية وأسلوب بنائها وشكل تخطيطها الذي يشتمل، في الغالب، على ما يقرب من ثلاثة إلى سبعة هياكل يتقدمها خورس «كورس» ثم صحن مغطى بقباب. وهو أسلوب في التغطية يناظر مثيله في بعض المساجد العثمانية. واستخدمت في زخرفة هذه المنشآت عناصر زخرفية معمارية شاع استخدامها بمصر في العصر العثماني كالزخرفة بالطوب المنحوت، كذلك نفذت وزخرفت الأعمال الخشبية بأسلوب العصر العثماني المطبق في العمارة الإسلامية التي ترجع إلى هذا العصر. كذلك فإن أسلوب البناء للعقود والقباب والأقبية بأشكالها المختلفة، وبقية المفردات المعمارية الأخرى لها ما يماثلها في العمارة الإسلامية العثمانية بمصر، وفي إطار هذه المقارنة يتم تأريخ هذه العمائر ونسبتها إلى العصر الإسلامي».

وهذا التأكيد من الدكتور محمد عثمان - على التداخل الجمالي والوظيفي بين معطيات الثقافة العثمانية وبين الحاجة إلى عمارة دينية مسيحية - يمكن أن يعد مجال إشارة موضوعية تاريخية وليست بيئية. وهكذا يصل الدير إلى تاريخ النمط المعماري المشار إليه بالتقليدية، عرضاً بالزمن الذي شيد فيه، أو بالزمن - الإطار العام - المعماري لذلك التاريخ. وهذا المعنى يدل بوضوح على أن العمارة التقليدية التي لها طابع خاص في الوظيفة، وفي الرؤى الذاتية للمصمم وفي النواحي الجمالية، هي معيار الزمن ومقياسه في نمط معماري تكون فيه الثقافة الزمنية، مع ذلك، مدمجة إدماجاً عميقاً في وجدان الجماعة وإن لم تقلده في عمارتها لأسباب كثيرة. وهذه الحقيقة البسيطة للديناميكية المعمارية في مصر يدركها كل واع بتطور الشكل المعماري ووظائفه المتعددة، بغض النظر عن نماذجها الثقافية السائدة التي تختلف عن

بعضها البعض فى أغلب الأحيان ، وإن كان أيضًا يشتركون فى الأسس الثقافية التى تعتبر من المناسبات الاجتماعية. فالعمارة الريفية أو البدوية أو الحضرية ، كل نمط من هذه الأنماط، سيفصح عن أسلوب أو نموذج معيشى معين فى الواقع هو سمة لكل من مرحله الوظيفة التى يتطلبها، واتجاهات هذه الوظيفة والحاجة إليها من أجل تصميم معمارى خاص بها . وهذا الأسلوب البنائى سيكشف ، بدوره، عن الشكل المميز لنموذج المجتمع ، فالعمارة فى واقعها الوظيفى والشكلى مقترنة بتتابع هذه العلاقة تتابعاً منظماً ، بل متناسقة مع هذا التتابع .

ولا ينكر أحد ، أن كل هذه التتابعات تتداخل ، فى بعض الأوقات ، فى تصميم نوع من العمائر يحمل بعض الصفات المشتركة ، ولكن هل هى حقًا كافية لتفسير مضمونها المعمارى ؟ أو بالأحرى، هل يسوغ لنا أن نتحدث عن العمارة التقليدية كما لو كانت مجرد تفاعل هذه العوامل مع بعضها البعض بصور محددة ؟ . وإذا كان الأمر كذلك ، فقد نخلص إلى أن العمارة التقليدية بأنماطها المتعددة - المكانية والزمانية - جزء لا يتجزأ من بنيان العمارة المصرية بشكل عام ، وإن هى إلا ديناميكية الزمن وأثره على تاريخ العمارة فى مصر ، معقدة التطور ، تسير كل أنماطها سيراًحثيثًا ، إذا كانت هذه الأنماط ذات تداخلات ثقافية أو صافية النبع . فلو نظرنا إلى هذا الموضوع نظرة مجردة ، قد يمكن إحراز بعض التقدم تجاه كشف الهوية المعمارية للمصريين التى صاغها المصريون عبر الزمن ، ولكن - هذه حقيقة - يتعذر علينا تفهم عملية التطور تفهمًا نهائيًا لو حاولنا أن نربط التطور بنمط معين . فالتطور المعمارى ، فى مصر على وجه التخصيص، ليس نتيجة تصميمات محلية صرف؛ بل هو، فى الغالب،تفاعلات تختلط فيها دوافع التاريخ والنتيجة بآثار يرجع تاريخها إلى زمن البناء أو إلى تقليد حمله معه منْ قام بالبناء من موطنه الأصلى، وتصل إلى النمط التقليدى نتيجة لتضافر اندماج فريد ملائم . وخلاصة القول إن البناء التقليدى مبدأ تاريخى، والعمارة فيه تبدو داخل النمط التاريخى كأنه معبر عن المجتمع فى زمانه .

والعمارة التقليدية، كسائر الأنماط القديمة، كثيراً ما يستخدم التخييل العاطفى نحوها ، والحنين نحو استنباطها وإحيائها . بيد أن أغلب المصممين المعماريين من التقليديين أو الأكاديميين يعرفون جيداً ما يتصدون له حينما يضعون اللبنة الأولى فى البناء ؛ لأن عملية البناء للمعيشة أمر يختلف حينما تكون موضوعية المقياس المميز من النوع الوظيفى للبناء . فالبناء الصحيح هو الذى تتوحد فيه وحدة الشكل مع وحدة الأداء حتى تبدو وظائفه الأساسية كفاءة، فيقال عند دراسته إنه تقليدى . وهذه الأساسية الموضوعية والمقياس الذى يجب أن يكون وراء أى بناء تقليدى يمكن إرجاعهما إلى ثلاث حقائق : «الوظيفة»، «البيئة»، «الخامة». يبدو بعدها البناء ، فى نظر المعمارى، حقيقة واقعة وملزمة وخلاقة، ومحافظة على الطابع والشخصية. إن مفهوم نظرية «الطابع والشخصية» أى الهوية المعمارية، يتضمن الفكرة السائدة الآن عن الموروث التاريخى للعمارة فى مصر، وقد تبدو الفكرة أحياناً فى العمارة الفاطمية أو المملوكية الدينية والخدمية والمعيشية، وقليلاً ما تكون ريفية أو بدوية عن عمد وتصميم، وقد تكون هكذا عن إخلاص ورغبة . لا تكتمل هذه الحقائق الثلاث بغير جواب مقنع للسؤال عن: «لأى شىء نبحث فى العمارة التقليدية؟»، نريد الشخصية ، نريد الأصالة ، نريد التميز ، نريد الطابع . فهذا التساؤل فى إلحاحه على «لأى شىء؟»، مرتبط، أولاً وأخيراً، بالإنسان بيئيًا وتكوينيًا وثقافيًا ومعيشياً ، وإن لم يدخل فى مضمونه آثار الزمن المتغير . وهو أمر مسجل تسجيلاً لا مناص منه فى تكوين العمارة التقليدية شكلياً ووظيفياً. والعمارة التقليدية، بدورها ، ليست أصيلة؛ لأن كل ما فيها هو التاريخ المحدد. وهذا النمط مكون من طبيعة وشخصية، فى آنٍ معًا، فهو من إحدى وجهات النظر طبيعة شخصية، ومن وجهة نظر أخرى عضوى تاريخى . إن مهمة دراسة العمارة التقليدية فى بيئاتها المختلفة تتطلب من الباحثين أن يفكروا ، فى الوقت نفسه، فى الزمن وخصائصه على اعتبار أنه روح عصر «تمثلت فى عمارته»، متحدتان وغير قابلتين للانفصال . وإذا كان الأمر كذلك فلاريب أنه ينبغى أن نضع هذا فى الاعتبار عندما «نتمنى أو نصنع شعاراً». وألا نخلط بين المنظور التاريخى، والرؤية المعاصرة له عندما نطالب بتحديد هوية معمارية مصرية. فقد تكون هذه النظرة إيجابية ناتجة، أساساً، لو راعينا قوى اجتماعية تمثل البيئة بكل ما فيها من خصائص وتوابع ثقافية.

العمارة التقليدية التى تشير وجهة نظر إلى اعتبارها «عضوى تاريخى»، يمثلها المثال الذى سبق الحديث عنه، وهو دير الملاك ميخائيل بشرق أخميم ، حيث يبين التحليل المعمارى له آثار التداخل الثقافى المعمارى على التصميم المعمارى للأقبية والقبوات وكذلك المنحنيات. «وتخطيط الكنيسة عبارة عن ثلاثة هياكل، الهيكل الأول الأوسط مكرس باسم الملاك ميخائيل والشمالى باسم جرجس والجنوبى باسم السيدة العذراء، والهياكل الثلاثة متشابهة من حيث التخطيط

العام؛ حيث يلاحظ تقوس الجدار الشرقى فى كل منها بهيئة نصف مستديرة. كما يوجد بجوانبها الشرقية والشمالية والجنوبية دخلات معقودة مع ملاحظة وجود خمسة فى الهيكل الأوسط، وثلاثة فقط بكل من الهيكلين الشمالى والجنوبى. وهذه الدخلات معقودة بعقود نصف مستديرة ويتوسط كل منها مذبح، ويعلو كل منها قبة خشبية محمولة على أوتار خشبية مثبتة فى الجدران». ويضيف د. محمد عثمان «وتطل الكنيسة الأثرية على هذه المساحة من الجهة الشرقية، بواجهة يتوسطها مدخل الكنيسة الرئيسى الذى بنيت عضادتيه بالآجر؛ وهو عبارة عن فتحة معقودة بعقد نصف مستدير مبنى بالآجر، أيضًا ، ويأعلى المدخل حلية صغيرة مستطيلة بها زخرفة بنائية بارزة عبارة عن صليب». وهكذا نجد أن القباب والمقوسات مع الانحناءات وأيضًا القبوات هى من الأساليب المعمارية التى تحفظ للبناء التقليدى سماته العضوية التاريخية. وليست فكرة العقود والقباب وغيرها، معقدة فحسب، ولكنها تختلف أيضًا تاريخيًا فى أنماطها. وهذا ما يعلن عنه الدكتور المهندس حامد فهمى السيد حامد فى دراسته «التصميم وأساليب الإنشاء فى عمارة الصحراء» بقوله: «بالنسبة إلى الأسقف فقد عرفت الحضارة المصرية بناء القباب والقبوات فى تغطية مخازن الغلال ومساكن العمال، وقد استمر استعمال هذه الطريقة إلى يومنا هذا ، وبشكل واضح فى جنوب مصر ، وفى المناطق الصحراوية . وتتلخص طريقة بناء القباب فى استعمال مادة البناء نفسها التى استخدمت فى بناء الحوائط، وهى الطوب، فى عمل شكل كروى لتغطية وحدات مختلفة الاستعمال. فبعد إتمام إنشاء الحوائط يلزم تحويل القاعدة المربعة إلى دائرة، سوف تبنى عليها القبة باستخدام إحدى الطرق التالية:

١ ـ استخدام المثلثات الكروية.

٢ـ استخدام الأقواس المساعدة.

وفيها يتم استخدام ذراع خشبى ، يتم وضعه فى مركز الوحدة التى يرغب فى تغطيتها ، ويساعد على وضع قوالب الطوب على شكل حلقات تقل تدريجيًا حتى يتم تكملة الشكل الكروى بأكمله .

أما بناء القبوات والطريقة التقليدية لها فيشير د . حامد : هناك أشكال مختلفة من القبوات تتلخص فى:

١ ـ القبوات البارابولية.

٢ـ القبوات النصف دائرية.

٣ ـ القبوات «جزء» من الدائرة.

وقد استخدمت القبوات البارابولية فى مصر بكثرة، وتعرف بالقبوات النوبية ، ويتم بناؤها بدون استعمال مشدات خشبية بالخطوات التالية:

أ ـ تحديد الشكل البارابولى على الحائط الساند.

ب ـ بناء الشكل البارابولى بحيث توضع قوالب الطوب المائلة على الحائط الساند.

جـ ـ لكى يتماسك القبو تكون القاعدة مكونة من عدة طبقات من الطوب المبنى سائلاً على الحائط الساند بحيث تكون قمة الأول مدماك كامل بعرض طوبة واحدة.

د ـ ويستمر عمل هذه المداميك بهذه الطريقة وبدون استخدام شداد خشبى حتى تنتهى تغطية الوحدة المطلوبة . أما القبوات الدائرية أو الجزء من الدائرة فتبنى باستخدام شدادات خشبية.

وعن مميزات تلك الطرق فى بناء القبوات والقباب لتغطية المبانى :

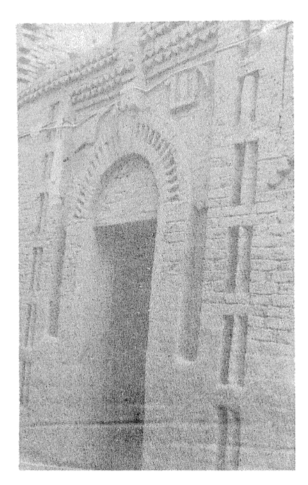
١ـ استخدام مواد متوفرة فى الطبيعة.

٢ـ مطابقتها للظروف الاقتصادية والمناخية.

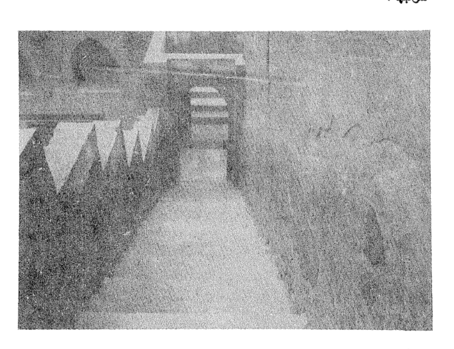
٣ـ عدم الحاجة إلى شدادات خشبية.

٤ـ استخدام تكنولوجيا بسيطة وأيدى عاملة محلية «بيئية».

والبناء الريفى والذى يتميز بالأصالة الزمنية ، يحقق أبعاداً مستمرة فى الوظيفة ، وفى الغاية منه فى المعيشة. باعتباره وحدة مركبة من الإنسان وأدواته العملية ، ومكان تخزين المحاصيل والغلال والزاد، ومكان إيواء حيواناته وطيوره. يتبع ـ فى كل ذلك ـ أساليب تقليدية واحدة فى طريقة إقامته بعد تحديد الإجراءات الأولية من مكان، وخامات، وتخطيط، وبناء .. إلخ. يقع البناء مع مثيله فى موقع البدن من القرية، فى مكان يختار بالفطرة المدربة تجعله يطل على الأرض الزراعية ويبعده، فى الوقت ذاته، عن مقابر القرية. وعادة ما يكون مكان البناء على أرض موروثة لصاحب البناء ومجاوراً لغيره من الأبنية؛ حتى يحقق الأمان ويوصل العلاقات الاجتماعية بعضها ببعض. ويعرف البيت بعد ذلك بصاحبه «الحاج فلان، أو «الشيخ علان، وأحياناً على أنه نوع من العشم يقال «بيت الواد ... أو أبو أحمد مثلاً»، ومن النادر أن يعرف البيت باسم المرأة. والبيت للأبناء الذكور، ولا يورث للبنات ما



واجهة بقرية الشيخ زياد، مغاغة، يبدو فيها التناغم الزخرفى مع المساحة الكلية للواجهة.



سلم تقليدى من السلالم التى كانت تستخدم فى العمائر بالعصور الإسلامية وخصوصاً فى العصر الطولونى. وقد أثر هذا النمط بدوره على الأشكال الأخرى فى بناء الوكالات والخانات وانعكس على بعض القصور فى تراث العصر.

دمن فى عصمة أزواجهن ، وفى حالة الطلاق يمكن أن تقيم المرأة مع أخوتها الذكور دون أن تشاركهم الميراث فيه. وهذا التجمع البنائى يعرف بالبدنة التى تجمع الأهالى فى المعيشة والإيواء.

تبدأ عملية البناء من عند «بناء القرية» صاحب الخبرة فى ذلك المجال ، ويقوم البناء بتقسيم المساحة الكلية للأرض إلى رموز معتادة لتكوين البناء مع إضافة أية رغبات إضافية يطلبها صاحب الأرض . وإن كانت العملية البنائية وتقسيماتها أمور من المسلمات والتى تخضع لخبرة البناء وعمله، وهذه الخبرة تعكس معها رضا صاحب البيت عن مكوناته ، باعتبار أن هذه المكونات من الأعراف الموجودة فى القرية ومعتاد عليها . يبدأ البناء فى حفر الأرض تبعاً للتخطيط ، والذى يتم عادة بوضع الجير لتحديد المساحات الداخلية للحوائط . وهذه الحفر الطولية والعرضية تتم تحت عمق ما بين ٤٠ أو ٥٠ سم وعرض يتراوح سمك مدماكين بالطول، أى حوالى ٥٠ سم أيضاً . ثم تأتى هذه المراحل التالية:

١- وضع الطوب على سيفه بجوار بعض دون أى مون بينهما ، حتى يملأ الحفر ، ويكرر العملية مرة ثانية وثالثة بالكيفية نفسها؛ حتى يتم بناء ما يعرف فى المنوفية بالشناوى أو «الميدة»، وهى الأساس الذى سيتم بناء الحوائط عليه . وبعد الانتهاء من هذه العملية يتم ردم الجوانب بانطينة المخلطة.

٢- بعد الانتهاء من بناء الأساس يتم بناء الحوائط الخارجية والداخلية طبقًا للتقسيمات الأولية ، بنظام طوبة ونصف وهى حوالى ٣٧,٥ سم تقريباً ، حتى تتحمل الحوائط الأسقف التى تعلوها عوضًاعن الأعمدة الخرسانية . ويتم أثناء البناء تخليق الفتحات من أبواب وطاقات وشبابيك ، بالإضافة إلى تحديد أماكن العناصر الحيوية فى البيت كالفرن ، وأماكن الحظيرة ، ومكان بيت الراحة.

٣- بعد الانتهاء من تلك المراحل يتم تكسية الطوب من الخارج والداخل، بخلطة مكونة من الطين، والتبن، والماء. ويتم خلط الجميع بنسب معروفة وتترك للخمير حوالى أسبوعين. وإعداد هذه الخلطة يحتاج إلى خبرة عالية، وقد يقوم بها أحد أفراد الأسرة، ومتابعة الخمير وتحريكه من آن لآخر ، وذلك بتقليب الخميرة وتزويدها بالماء والتبن الخشن . ثم تبدأ عملية التكسية ويقوم بها أحد أتباع البنّاء من أعلى البناء إلى أسفل وهكذا.

أما عن تسقيفة المبانى ، فهناك ثلاثة طرق تتبع فى البيوت التقليدية يحددها الدكتور حامد فهمى فى :

١- الأسقف الخشبية.

٢ - الأسقف المستخدم بها جذوع النخل ؛ حيث يتم شق تلك الجذوع وتغطى بسعف النخيل، ثم توضع طبقة من الطين المخلوط .

والبيت الريفى عند تسقيفه يستخدم فيه الخشب الأبيض اللف، والمعروف باسم البلوط البلدى ؛ لأنه يتميز بتحمله للعوامل الجوية ويتحمل أيضًا ظروف البيئة ، وهو نوع من الأخشاب الصلبة التى لا تتقوس ، ويبقى على طبيعته. وهناك أنواع أخرى بجانب الجذوع النخيلية والمسمى بخشب الفلانك، وهو منخفض التكاليف عن النوع السابق . وطريقة التسقيف تعتمد على وضع الألواح أو العروق التى لا يقل سمك كل منها عن ١٥ سم × ١٥سم على أبعاد متساوية لا تقل عن ٥٠ سم فوق الحوائط فى اتجاه واحد . ويكون، فى الوقت ذاته ، قد تم إعداد الدار، وهى مصنوعة من البوص أو الغاب بطريقة اللحمة والسداة أى عبارة عن رص الغاب على شكل حصيرة بواسطة حبال رفيعة تسمى فتلة ودبارة ، ويتم تدعيم هذه الحصيرة بنوع من الغاب السميك ، والذى يجلب من المدينة ، ثم توضع فوق العروق بطريقة متوازية معها . ومن الطرق الكثيرة: يوضع الحصير المنسوج بين عرقين ويترك الفراغ الذى يليه ، وهكذا حسب قدرة صاحب البيت. وبعد إتمام هذه العملية يتم وضع قش الأرز وورق الذرة وغيرها. ويتم فى الرحلة النهائية وضع الطين المخلوط بالتبن الخشن. ومن عادة البناء الريفى عندما يكون البيت دوراً واحداً أن يترك بعض المساحات فى السقف للتهوية والإضاءة. ومن المصطلحات المستخدمة فى عملية التسقيف (اللطسة) ، وهى إشارة إلى رمى الطين فوق العروق ، و(الدكة) ، وهى إشارة إلى عملية الجدل التى تتم بواسطة الحبال الليف النخيلية لربط البوص مع (حمار)، وهى الغاب السميك التى تقوم بشد الحصيرة كلها ، (الدهك) ، وهى عملية رمى الطين لتبطين السقف بشكل أملس.

ولاعتبارات اقتصادية، فإننا نجد أن أغلب البيوت الريفية تتكون من دور واحد ، إلا أن هناك بعض البيوت تتكون من دورين أو طابقين . وتتخذ ، فى هذه الحالة ، بعض الإجراءات اللازمة عند البناء . من أهمها البناء على طوبة واحدة للدور العلوى، مع استخدام النوع الأول من الأخشاب والمعروف بالبلوط البلدى أو اللف . ويتبع فى تسقيف الدور الثانى الأسلوب المتبع نفسه، فى الدور الأول، وإن كان سمك السقف ٥ سم ويقل عن سمك سقف الدور الأول بحوالى ٥ سم.

مكونات التصميم الداخلى للبيت الريفى

١ - تتحدد المساحة الكلية للبيت الريفى حسب ما يملكه صاحبه من أرض مسموح له بالبناء عليها، وهى عادة ما تكون منقولة إليه عن طريق الوراثة ، والمساحة الكلية تتراوح ما بين ٨٠متر إلى ٢٥٠ متراً. إن لم يكن هناك منازل لبعض أثرياء البلد فتبنى على نمط مغاير ، وتتخذ، فى كثير من الأحيان، مقراً للإقامة أثناء عمليات الزراعة وجمع المحاصيل وغيرها.

٢- يعد التصميم للبيت الريفى المكون من دور واحد من ثلاث حجرات يقال عنها: المندرة والقاعتين وسطهم بير السلم، ثم بيت الراحة ، بجانب مكان الفرن وعشة الفراخ ومخزن. ولكل هذه الأماكن توجد أبواب تطل على وسط الدار . أما الزريبة فهى فى البيوت الصغيرة وتحسب مساحتها ضمن المساحة الكلية للبيت بحيث يكون الباب من داخل البيت ويحدد مكانها البناء . وهو الأمر نفسه الذى يتخذ عند بناء البيوت ذات المساحات الأكبر إلا أن باب الزريبة يكون من الخارج، وتبنى معها ما يعرف بالطوالة التى يوضع عليها غذاء الماشية . تتعدد على الحوائط الطاقات التى تستخدم فى وضع الأشياء الخاصة بالأسرة ، ويوجد البعض منها بالأسقف أيضاً ، والأخرى تستخدم لوضع لمبات الإضاءة .

٣ - والبيت ذو الطابقين يتكون من صالة فوق وسط الدار ، وحولها عدد من الحجرات من اثنين إلى ثلاث حجرات، تخصص حجرة منها للخزين ، وأحياناً للضيوف . ويتم عمل سور من الخشب الأبيض المخروط خرطاً بلدياً حول الصالة امتداداً للسلم . وكذلك يستغل السقف فى بناء عشة الفراخ وبناء بعض الصوامع لتخزين الغلال ووضع الحطب وغيره.

٤ - تتميز البيوت ذات المساحات الكبيرة بوسط الدار حيث تعود أهميته فى اجتماع الأهل؛ لذلك فإن البناء يحرص على اتساعها . وفى بعض البيوت نجد صالة خلفية ووسط الدار بينهما باب خشبى ويستقبل فيها الضيوف.

٥ - والسلم نوعان أحدهما نقالى ويتم نقله من مكانه فى البيت المكون من دور واحد ، والآخر من النوع الثابت ويبنى أحياناً من الطوب ، وأحياناً يشكل من الخشب للصعود إلى الدور الثانى . ثم يتم وضع سلم نقالى للصعود إلى السطح عن طريق الطاقة المخصصة لذلك . ويبنى السلم على ما يعرف بكرسى السلم.

٦ - القاعة، كانت القاعة فى أغلب البيوت الريفية تتضمن الفرن والمصطبة والمخزن وغيرها. ومع المبانى الريفية الجديدة أصبحت تشتمل على المصطبة فقط، ومعها السجلة التى يتم الصعود عليها للوصول إلى الطاقات الموجودة على الحوائط . ويتم طلاء القاعة بخلطة مكونة من الطين والتبن المعد داخل البيت، وتقوم النساء بهذه العملية لتجميل القاعة. والقاعة بها فتحات تتشكل فى المساحة حسب قربها من الجار أو بعدها عنه.

٧ - بيت الراحة ، ويعرف بـ «كبنيه بلدى» أو «المرحاض»، ويقام فى مكان بجوار القاعة الداخلية أو تحت السلم وفى هذه الحالة يستغل السلم على أنه سقف له . وطريقة البناء تتم بقاعدة خرسانية مصبوبة بالزنك توضع على فتحة المرحاض ويحاط بقالبين من الطوب الآجر . ويستخدم لتغطية الفتحة ستارة أو باب مكون من ألواح من خشب الصناديق بجوار بعضها البعض ، ثم توضع خلف المجموعة خشبتين وتدق بالمسامير لمسك المجموعة ، ولها مفصلتان وغضبة أو عصفورة لسك الباب من الداخل والخارج.

٨ - الفرن، عادة، يبنى داخل البيت، وهناك أفران تبنى خارج البيت، وإن كانت طريقة البناء تكاد تكون واحدة فيهما. يستخدم فى بناء الفرن الطوب النئ، والطوب الآجر الأحمر وخصوصًا فى الأجزاء الداخلية المعرضة للنار. وتستخدم بلاطة الفرن، وهى من الفخار المحروق، على هيئة قرص دائرى يعد خصيصًا عند الفخارين المتخصصين فى هذه الإنتاجية ، وتوضع البلاطة على ارتفاع يتراوح من ٤٠سم إلى ٤٥ سم ويمر من تحتها بيت النار وهو عبارة عن ممر بطول الفرن ويمر فى عمقه، وتوجد فتحته إلى جانب الفرن الأيمن . وأمام قرص أو بلاطة الفرن توجد فتحة لإدخال الخبيز والمأكولات وفى نهايتها فتحة أخرى لخروج الدخان . ويمتد بناء الفرن رأسيًا ، ثم تحول إلى شكل قبة تساعد على تحريك الطاقة فى بيت اللهب . ويعلوها طبقة من الرتش ليكون سقف الفرن «مستويًا وأفقيًا» ويتكون الفرن عادة، من ثلاث فتحات، هى:

- فتحة بلاطة الفرن ، أو العرسة والتى يوضع عليها الأكل.
- الفتحة المقابلة لفتحة البلاطة والتى تسمى بالشاروقة ، والخاصة بتزويد الفرن بالطاقة (الجلة) المكونة من روث البهائم والتبن .

الفتحة الثالثة ، وهى أسفل العرسة، تستغل فى إحماء النار والتى تستعمل فيها أنواع الحطب من القطن الجاف والقش والذرة الجافة وعيدانها.

وللفرن الريفى عدد من الاستخدامات من أهمها تسوية الخبيز والأكل ، والتدفئة ، وأحياناً للنوم فوقه . والفرن ، عادة ، من أنشطة المرأة الريفية فهى التى تقوم ببنائه وتنظيفه.

٩- الصوامع وتخزين الحبوب والغلة: غالبًا ما تبنى هذه الصوامع أعلى أسطح البيوت ، ومنها ما هو مبنى خارج البيت. ويبنى المخزن على طريقة الطوف بخليط من الطين والتبن وروث البهائم ، وهو مخروطى الشكل له فتحة علوية ، وأخرى سفلية . وله قاعدة تبلغ قطرهاحوالى ثلاثة أرباع المتر ، وطوله من متر إلى متر ونصف ، ويغطى من أعلى بقرص مصنوع من الخامة نفسها.

١٠ ـ المصطبة ، وهى مكان السامر والحواديت وتستغل لأهل البيت، وعادة تبنى مع بناء المبنى وأثناء عملية التشكيل الداخلى للبيت، وهناك أنواع أخرى تبنى خارج البيت، وفى المندرة، وفى وسط البيت، وتبنى من الطوب النئ بارتفاع حوالى ٥٠ سم ، ويتم ردم وسط البناء بالرتش ثم يتم تسوية الجلسة بالطين والتبن وتليس جوانبها ثم توضع لها جلسة من الحصير أو البساط الشعبى وأحياناً من الكليم الصوف. وللمصطبة أدبياتها ، فهى لجلوس الرجال فقط إذا كانت مبنية فى خارج البيت ، وأحياناً تستغل المصطبة للنوم صيفاً، وإذا كانت داخل البيت فهناك تبنى مصاطب صغيرة أخرى لجلوس أفراد الأسرة.

١١ ـ الطوف ، وهو عبارة عن سور دائرى حول البناء من أعلى البيت ، وطريقة البناء تتم بوضع أقراص من العجين المكون من الطين وروث البهائم والتبن فوق سطح البناء وعلى حافته ، وعند الانتهاء من الرصة الأولى تترك الأقراص لتجف ، ثم يوضع فوقها صف أخر ويترك ليجف ، وتتكرر العملية حتى يتم بناء الطوف ، وهو بمثابة سور للسطح .. وهذا السور يختلف عن السور الذى يحيط بالمبنى فى بعض البيوت التى تحتوى على أحواش من أمام المبنى وأحياناً من الخلف.

١٢ ـ الكانون ، يختلف الكانون عن الفرن فى الوظيفة ، إلا أنه يبنى من الطوب النئ من الجانبين، وبينهما أسياخ من الحديد على ارتفاع حوالى من ٤٠ إلى ٥٠ سم ، والمسافة بين الجدارين يقال عنها «العين»، ويتم إشعال النار بالحطب مع أقراص من الجلة . وتوضع الآنية فوق الأسياخ للطبيخ.

١٣ ـ الزريبة ، من أساسيات المعمار الريفى حيث يؤكد الفلاح على أهميتها حتى وإن لم يكن مالكاً للمواشى . وعادة تبنى الزريبة فى ناحية جانبية يحددها البناء بنفسه، ثم تعد من الداخل بطوالة، وهى عبارة عن بناء من الطوب النىء يوضع فيها العلف وأكل البهائم والمواشى ، وأحياناً توضع معها طلمبة مياه .

١٤ ـ العشة ، وهى أيضاً من اهتمامات القرويات ، خصوصًا وأن أغلبهن يفضلن تربية الطيور داخل البيت . وتبنى العشة فى حوش البيت من الطوب النئ، وتحوط بأعواد الذرة بطريقة تسمح بدخول أشعة الشمس ، وأحياناً تبنى فى أعلى البيت على السطوح بالكيفية نفسها، وبجانبها مبنى أسطوانى، مبنى بطريقة الطوف نفسها، به فتحات تسمح بدخول الهواء والضوء ويستغل فى تربية الكتاكيت وإيواء الدواجن، وأيضًا للتفريخ . وعمومًا فإن القروية تفضل بناء العشة فى مكان مشمس وعلى ارتفاع متر تقريبًا وعرض مترين ، وتتكون من طابقين الأول سفلى لوضع الطيور والآخر علوى للغرض نفسه بجانب وجود المساقى الفخارية. وللعشة شباك من الخوص مربع الشكل، وتسقف العشة عادة بالبوص ، أو بألواح من الخشب بطريقة بدائية.

١٥ ـ أبراج الحمام : من اهتمامات القرويات، أيضًا، تربية الحمام ، وتعد فى البيت بعض الأقفاص المصنوعة خصيصاً لتربية الحمام ، وأحياناً توضع معلقة فى الحوش، وفى بعض البيوت الأخرى يتم وضعها على الأسطح، بجانب الاهتمام ببناء أبراج عالية تتراوح أطوالها ما بين ١٠ متر إلى ٢٠ متر، وهى مخروطية الشكل ، وتعتمد على القواديس الفخارية التى توضع بشكل خاص وبينها الطوب النىء والطين . وهذه الأبراج تتجمع، أحياناً، بجوار بعض وتتشابك بواسطة العروق الخشبية . وتدار بواسطة مَنْ يتقدم بتأجيرها .

وبعد .. إن البناء بالطوب النىء من أوائل الأساليب المعمارية التى شيد بها الإنسان مسكنه، وأحياناً مقبرته. والبناء بالطوب النئ والدهان، أيضًا، بخليط النئ كان من أهم الأسباب التى جعلت الإنسان يتجه ناحية الخامة البيئية ويوظفها فى إنتاجية اجتماعية معمارية، تحقق له كافة وسائل

الراحة وتضمن له جواً صحياً يحافظ به على توازن المناخ ما بين داخل وخارج البيت . وهذا الأسلوب يحقق للمعمارى التلقائى الوسيلة التى يحافظ بها على الطابع والشخصية للعمارة البيئية ، ومن ثم تحقيق الجماليات التى توظف، بالتالى، الأشكال المرئية البيئية فى عمل الزخارف والحليات المطلوبة. ولأن الخامة تخضع لها دائمًا أسس التصميم وأن الخامة تفرض على المصمم اتجاهاً ووسيلة تكاد تكون حتمية؛ لأسباب عديدة أهمها خصائص الخامة وإمكاناتها فى التشكيل، فإن البيت الريفى يعتبر، بذلك، المثل العضوى لتوظيف خامة الطين النىء فى البناء . ومن قصور النظر أن ترتبط نوعية هذا البناء بالنواحى الاقتصادية ، وأن ينظر إليه على أنه عمارة البسطاء؛ ذلك لأن هذه النوعية لم تكن أبداً داخل هذا المنظور فهى أبداً ليست عمارة الخص أو العشة .

وعن مزايا الطين ، يشير د. م . ممدوح كمال أحمد قائلاً: إن الطين الخام يكفل الحد الأمثل للراحة الحرارية بتأمينه تنظيمًا طبيعيًا بين درجات الحرارة داخل وخارج البيت بصورة تتناقض تمامًا مع خصائص مواد البناء الأخرى خاصة الأسمنت. بالإضافة إلى أن استقلال المستخدم الذى يمكن أن يكون جماعة ، مجتمع وسيلة أكثر منه غاية. لأن الإنسان يسترد من خلال قدرته على تحديد علاقته بالموارد، والمتطلبات المحلية إحساسه بمعنى أساسى وهو الأداة التى يمكن أن يستعملها كل شخص ، كثيراً أو قليلاً حسبما يريد، لتحقيق أهداف يحددها بنفسه . إن تحقيق الاستقلال الذاتى، بهذا المعنى، يضيف بعداً جديداً لمزايا عمارة الطين. إن عدم الحاجة إلى شراء الطين وندرة الحاجة لنقله إلى موقع البناء يحرر المستعمل من قيود الاحتكار التجارى، ويسمح بالإنتاج فى شركات تعمل بنظام اللامركزية ولا تتسبب فى إحداث التلوث. ثم إن تنوع الطرق المستعملة فى البناء بالطين يسمح بالاختيار بين وسائل بسيطة وعمالة بسيطة غير متخصصة كوحدة العائلة مثلاً ، وبين وسائل أكثر تعقيداً. ولم يقتصر استخدام الطين الخام على تشييد المساكن فحسب بل استخدم ، أيضًا، فى إقامة المبانى التذكارية الكبيرة التى تعكس التطور المادى والروحى للمجتمعات مثل: الأهرامات والزيجوات والأديرة والكنائس والمساجد ، مؤكداً ، بذلك ، إمكانات ممتدة فى التعبير عن إبداعات الإنسان فى أكمل صورها قوة وجمالاً.

إننا ، إذن ، لا نهمل ما تقوم به الخامة من دور كبير فى عملية تشكيل العمارة البيئية أو تكوين الإطار أو المبدأ النفعى من توفير المقومات الأساسية للبناء . وربما كان هذا التساؤل عن الشكل لا ينفصل عن الطابع والشخصية ، وعن محاولة الباحثين العثور على هوية قومية مصرية . ولكن هذا البحث أو الشكل ذاته يتحرك، بالضرورة، نحو استخدامات العصر من وسائل تكنولوجية حديثة . هذا يعنى أن الاستفادة لا تؤخذ منفصلة عن المنظور التقليدى للعمارة ، فالمهم هو اعتمادها المترابط والمتزامن . ونحن أحياناً نحذق فى عملية إعادة التراكيب الفنية من خلال هذا الترابط والتزامن فى وجود مبدأ المحافظة على الموروثات الشعبية . ولكن المشكلة هى أننا بوصفنا فولكلوريين، نرى، أحياناً هذا الفعل أكثر خطورة على الموروثات الشعبية مما ينبغى ، وأحياناً، نراه أكثر إلحاحاً فى التنفيذ مما ينبغى . هذه قضية أغلب العاملين، فى هذا المجال، الأساسية . إن الدوافع مثل الشكل والتقليدية ، وما كان، والأصالة ، والتواصل ، بل الهوية ، تمثل عناصر مهمة فى البحث عن المأثور وإطاره وظواهره ومظاهره ، ولكنها تجلى أمامنا شواهد كافية مستمرة على مدى قوة الترابط بين المكان وما يفرزه وينتجه المجتمع من أنماط معمارية بنائية وتشكيلية. هذه المفرزات والمنتوجات تومىء إلى المواضع التى نحتاج فيها إلى الاختيار بين أن نكون أو نعيش على ما كان. ولهذا ينبغى أن نتأمل ، أولاً ، التغيرات الحادثة والمستمرة فى البنية العضوية للمجتمعات التقليدية، وأيضًا علينا أن نتفهم المتطلبات الملازمة لإنشاء مجتمعات عمرانية جديدة. وبعد ذلك ينبغى أن نخطط لعمارة خاصة لها قوة فاعلية حقيقية وسط كل هذه المتغيرات والمتطلبات. ينبغى أن ندرس، أولاً ، كل سبب على حدة قبل أن ننتقل إلى الإشارات السببية السابقة التى يدعو إليها الفولكلوريون، لعلنا نستنبط قاعدة منهجية أساسية توفق بين ما ننشده للمستقبل وبين ما كان عليه. إن تأمل مدى التراوح والتحول فى الإفادة من الأسلوب التقليدى على شموليته المعمارية هو أهم جانب؛ لسبب واضح، هو أننا نتعرف فى هذا الأسلوب على تركيب العمران الذى يعيش فيه النمط التقليدى . وفى الطريق إلى هذه المعرفة نلمس مدى التأثر فى المنتوجات المادية والمعنوية والسلوكية للمجتمع بالجوانب التشكيلية للعمارة التقليدية، فتركيب العمران، من منظورها التاريخى التقليدى، يتألف من كل نواتج التأثر بالمجالات الإنسانيةكافة. هذه هى أولوية بناء القاعدة المنهجية الأساسية لبناء عمارة تقليدية معاصرة. بالإضافة إلى ذلك، قد يؤدى البحث عن تكيف معاصر أو نمط حديث إلى إهمال فكرة الاعتماد على الخامة الأولية ، أو إلى التغاضى عن الشكل الظاهرى ، أو إلى تجاوز الظاهرة المعمارية لأصولها التاريخية إن صح هذا التعبير . هناك بعض

الأسس البنائية الحديثة لبعض المجتمعات التقليدية فى الخارج تجاهلت فكرة الأصالة والتحقيق فى المأثور مثل اليابان فى عمارتها الآن . ربما تجاهلنا، الآن، عناصر ومفردات العمل الإنشائى البنائى التقليدى ، وقد تبدو الفروق «التأصيلية» بين الآمال والواقع كأنها سراب بلا مستقبل ، والتأصيلية قد تشبه حلماً للفولكلوريين ، لا تستطيع أن تفيد دائماً من التمييز بين السراب والحلم . لذلك فإن التكيف بالتركيب الواعى بالمسؤولية القومية يتطلب الآن أن ينظر إلى العملية البنائية المعمارية نظرة إنسانية. ومن أجل هذا نرى أن الطابع والشخصية للعمارة التقليدية المعاصرة يرجع، فى المقام الأول، إلى ثلاثة محاور أساسية:

١ ـ محور الحفاظ على المقومات الأساسية للعمارة التقليدية من تصميم خامة.

٢ـ محور الاستفادة بتكنولوجيا العصر والمستقبل فى عملية التشييد وإعداد الخامة البيئية .

٣ ـ المشاركة الإنسانية الفعالة فى عملية البناء واتخاذ القرار.

إن التلقى ، أو التفسير يجب ألا يفهم فى حدود الإمكانات التى تتوفر أمام المصممين والمعنيين بعملية الإنشاء لتنفيذ هذه المحاور الثلاثة . ولنقل، بعبارة أخرى، إن لدى هؤلاء خيارات تصميمية وتنفيذية متباينة كثيرة . ولكن أن نولى خيار النظرة الإنسانية الاهتمام الكافى لصب تلك المحاور فيها ، لكى نؤلف، فى نهاية الأمر، قاعدة أساسية قادرة على تنظيم العلاقة بين الموروث والمستهدف منه فى المعاصرة ، ذلك جهد النمو الحقيقى للعمران الحديث الذى يحمل الطابع والشخصية للمصريين.

كتب المهندس حسن فتحى فى تقريره عن الحالة المعمارية الراهنة فى مصر: «إلى جانب هذه الجهود الواعية توجد جهود أخرى تلقائية من الشعب نفسه ، ولو أنها تكاد تقتصر على ما يقوم به أهالى مديرية أسوان وبلاد النوبة الذين مازالوا متحفظين على الكثير من التقاليد المعمارية والإنشائية المتوارثة، والآخذة فى الانحسار نحو الجنوب، والتى كانوا يمارسونها، بصورة محدودة، فى القيام بأعمال البناء المعتادة وبالقدر الضعيف الذى كان يهددها بالانقراض . ولما اضطرت الحال، بعد عملية تعلية خزان أسوان، إلى نقل قراهم إلى مواقع أخرى جديدة شمال الخزان تنشطت حركة البناء بالطرق التقليدية التى يمارسونها بدرجة كبيرة. وقد بعثت هذه الحركة انتعاشًا وحيوية فى هذه الطرق التقليدية، فأخذت تتحرك نحو الشمال، وتسترد بعض المواقع التى كانت قد انحسرت عنها . وتعطينا قرية أبو الريش الواقعة على بعد عشرة كيلو مترات شمال أسوان ، وتطورها فى بضعة السنين الأخيرة ، مثلاً واضحاً . ومن الواجب دراسة ورعاية وحماية هذه الحركة التلقائية من الانحراف والإفادة من الإمكانات المعمارية التى ظهرت فى أعمال الأهالى لبعض مشاريع البناء. كما أنه من الواجب العمل على خلق الظروف المساعدة على ظهور التلقائية فى البيئات الأخرى، وقصر تدخلنا على تقديم المعونة الفنية لتطوير العناصر نفسها التى يملك الأهالى خبرة إنشائها والارتفاع بها هندسيًا . إن غرض الرعاية الحقة للشعب هو تمكين الأهالى من القيام بمساعدة أنفسهم بأنفسهم». إن الأصالة البنائية لا تتجلى إلا فى التقليدية ، والتلقائية الزخرفية المعمارية لا تعنى تحكم قانون ماضٍ أو شكل ساكن. لا تفترض التقليدية والتلقائية أن عمارتهما من مخلفات الزمن الفائت . العمارة البيئية نشاط يمارس من داخل تجاوز الزمن والسكون معًا. هذه هى خصوصية العمارة فى المكان المتميز بعاداته وتقاليده وخاماته وأشغاله . ولذلك كان نمو النشاط المعمارى التقليدى فى جوهره العملى والمظهرى يعكس معنى الاستمرارية التى سعى إليها م . حسن فتحى ومن قبله الأهالى الذين سعى إليهم.

يذكرنا التحليل الفنى الذى أعده المهندس حامد فهمى حامد بالقدرة على اجتياز نقطة الاصطدام مع الموروثات الشعبية المعمارية عند التخطيط لعمارة حديثة فى مواقع بيئية لها خصوصية مناخية وتضاريسية مثل الصحراء ، عندما نضع فى اعتبارنا أن العمارة أمر اجتماعى يربط البناء بالمكان ومنتفعيه بمجال القيم الموروثة والأغراض الاجتماعية الممارسة والمعتادة . إن الخطط التى نبحث عنها، هى لا شك، ستتعامل مع تصورات الإنسان، يعدلها ويشكلها ويصيغها، فى النهاية، لتكون مكملة لنتاجه المادى، وهو الذى يجعل موضوعية الخطط الإنشائية المعاصرة إنسانية فعالة. بالإضافة إلى أن أهمية هذا التحليل الفنى تعود إلى أنه يذكرنا بأننا تناسينا تحت تأثير وسائل الاتصال المعاصرة والأوضاع السلوكية الجديدة أن العمارة هى نشاط كائن إنسانى أروع من التصميم الفردى الذاتى الذى يسعى إلى التغيير، من أجل التغيير، دون الالتفات إلى الآثار المدمرة للهوية والعمق التأصيلى للتراث المعمارى . ولكن هناك من التصميمات التى تجاهلت هذا النشاط ببعض النظريات الجديدة الخاصة بالمعالجات الفنية والابتكارات الحديثة؛ ولذلك فإن الإشارات التحذيرية التى يوجهنا إليها المهندس حامد تجعل الفكرة والتخطيط معاً فى سياق النسق الاجتماعى ومنظومات التقاليد

والعادات ، وتوجه الخطط والأفكار توجهاً مستمراً إلى غايتها العملية والوظيفية وأيضاً التوجه نحو التقليدية البنائية ، ما علاقة هذه الأمور بالعملية التنموية المعمارية ؟ سؤال يجب أن يطرح فى إطار المعالجات المعمارية لمراعاة الظروف البيئية والاجتماعية ، التى يوضح خصوصيتها م . حامد فى هذه العناوين :

- تخطيط الفراغات العمرانية .
- حدود الملكية .
- الخصوصية .
- حرية الاختيار.

١ - تخطيط الفراغات العمرانية، تؤثر الفراغات العمرانية على انفعالات السكان وسلوكهم ، وعلى درجة إحساسهم بالفراغ، فى حين أن عدم توافر مثل هذه الفراغات قد يؤدى إلى مضاعفات خطيرة تبدأ عادة بانعدام التجاوب بين السكان، وانعدام الحماية الذاتية للبيئة السكنية ضد الدخلاء.

٢ - وبالنسبة إلى حدود الملكية ، يراعى عند تخطيط الوحدات السكنية أن تكون حدود الملكيات واضحة تماماً فيمكن لكل ساكن التمييز بين حدود الملكية العامة والخاصة والنصف خاصة ، والأخيرة يقصد بها المساحات المخصصة لاستخدام مجموعة محدودة من السكان .. ويؤثر تخطيط وتوجيه مداخل الوحدات السكنية على درجة الإحساس والملكية الخاصة أو العامة.

٣ - وعن الخصوصية ، يفضل كل مواطن أن يكون له كامل الحرية فى ممارسة حياته الخاصة، وأن يكون حراً فى تحديد حجم علاقاته بالآخرين ، فلا يفرض عليه العزلة التامة، ولا يفرض عليه الاختلاط . لذلك يجب أن يراعى المصمم عند تحديد المداخل ومواقع الوحدات السكنية وعلاقتها ببعضها البعض متطلبات السكان من حيث الخصوصية والاختلاط .

٤ - وعن حرية الاختيار ، قدم المهندس حامد عدداً من التصورات يبدؤها بالشكل الأمثل لموقع البيت ، بقوله : يفضل تصميم المسكن حول فناء داخلى غير متسع بحيث لا يزيد عمقه عن ارتفاع الحوائط الجانبية . وبالنسبة إلى فتحات النوافذ فإنها تكون غير مرغوبة أثناء النهار. أما أثناء الليل فيفضل الفتحات الكبيرة؛ لتسمح بالتهوية الجيدة أثناء اعتدال الجو. وفى حالة تصميم المسكن حول فناء داخلى تكون الفتحات الكبيرة؛ هى المطلة على الفناء، والفتحات الصغيرة على الحوائط الخارجية حتى تساعد على خلق تيارات الهواء داخل الغرف . أما فيما يتعلق بتخطيط المبانى فيفضل أن تجمع المبانى على شكل كتل متلاصقة، منغلقة على نفسها، حول أفنية داخلية غير متسعة، وتتخلل كتل المبانى شوارع ضيقة.

ولكن هناك، بلا أدنى شك، مفارقات كثيرة بين التصورات والممارسة ، وحينما نقوم بالتطبيق فعلينا أن نضع فى حسباننا عوامل التغير الحادثة التى تجمع حولها ، وفى ظلها ، تلك التصورات مع الواقع المتداخل الذى يلقى بعضه الضوء على بعض تداخل التصميم المعاصر مع مفهوم التقليدية ، ويؤدى ، بالتالى، إلى كشف طبيعة هذه المتغيرات ووضعها فى مجالها المنطقى، وفى نطاقها اللامحدود. إن كلمة «الأصالة»، فى الحقيقة، ذات مدلولات متنوعة فى استخدامات الفنون والمصممين. إن الفعل من وراء تأكيد الأصالة فى العمارة المعاصرة لا يعنى المحاكاة ولا يعنى التقليد لما كان بمعايير تختلف عن المعايير التى تتوحد فيها، الآن، الرؤى الفنية والتصميمية. لأن الأصالة تعطى انطباعاً موازياً للحياة ومؤثراً فى كافة الأشكال الأخرى المحيطة بها، إن العمارة البنائية التقليدية أفرخت لنا أشكالاً بنائية فى أدوات الزراعة تحورت فيها الخصوصية العملية مع الخصوصية الإنشائية.

هذه الأشكال، وإن كانت من الناحية الفنية والجمالية تحقق دورها فى الحياة ، فإنها، بالدرجة القصوى، بيئية ومن خامات بيئية، وأيضاً تشكلت بتصور بيئى؛ ذلك لأن العمارة المكانية والتى كانت، فى إحدى قرى محافظة قنا، قد أوحت للأهالى بهذه الأشكال، وبهذه الطريقة البنائية بحيث أوجدت نوعاً من التوحد بين العمارة والإنسان ، وموضوع الاستجابة من معنى الأصالة . ولأن موضوع الاستجابة موضوع محورى وحيوى، يدلنا على مسؤولية المصمم وما يتمتع به من قدرة على معايشة المعنى بالإضافة إلى أهمية الإفادة من العمارة التقليدية عند بناء العمارة الجديدة.

من أزياء النساء في الوادى الجديد

إبراهيم حسين

تأتى أهمية هذه الدراسة للأزياء الشعبية فى واحتى الخارجة والداخلة - دراسة فولكلورية - من حيث أهمية وتميز أنماط ونماذج الأزياء الشعبية فى هذه المنطقة، خاصة تلك الأثواب النسائية المطرزة التى تعد نمطاً متميزاً بين الأزياء الشعبية المصرية، ومعبرة عن جانب مهم من جوانب الإبداع التشكيلى الشعبى*.

هذا على أساس أن الأزياء الشعبية شكل من أشكال الإبداع التشكيلى الشعبى، تشكلت فى إطار التقاليد والقيم الاجتماعية السائدة فى مجتمعها، وصاغت مفرداتها المعارف والمهارات والإمكانات الاقتصادية المتاحة لأفراده؛ ذلك أنها أحد المؤشرات المهمة للتوجه الثقافى لمجتمعها؛ فهى تعكس لنا ملامح التغير أو الثبات فى قيم وتقاليد ونظم مجتمعها، أيضاً مدى الإفادة من الموروث الثقافى لهذا المجتمع من عدمه.

وتشير الدراسات والأبحاث التى أجريت فى المنطقة إلى أنها تعيش نوعاً من التغير الجذرى اجتماعياً واقتصادياً أدى إلى تغير فى أنماط وأساليب الحياة لمجتمع الواحات مما أدى إلى تغير فى أنماط ونماذج أزيائها الشعبية. وتنتشر فيها الآن أنماط ونماذج مستحدثة مختلفة عن الأنماط والنماذج التقليدية لأزياء المنطقة، بدأ ذلك بصورة واضحة فيما بعد عام ١٩٥٩ بعد صدور قرار إنشاء الوادى الجديد فوق أرض اثنتين من أكبر واحات الصحراء الغربية، هما الواحة الخارجة والواحة الداخلة.

وبافتراض توسع دائرة هذا التغيير وازدياد سرعة انتشاره فإن ذلك يدعونا إلى افتراض تأثير ذلك على الأزياء التقليدية فى واحات الخارجة والداخلة (الوادى الجديد)، من حيث:

١ - إحداث تغيرات فى الأنماط والنماذج التقليدية فى مجتمع الواحات.

٢- ربما يتوقف إنتاج واستعمال الأنماط والنماذج التقليدية المعبرة عن ثقافة مجتمع تلك الواحات، وهذا قد يؤدى إلى اندثارها، وهى تمثل جزءاً مهماً من الثقافة الشعبية المصرية.

وقد أوضحت الدراسة التاريخية لمنطقة البحث أن واحات الوادى الجديد قد تمتعت بفترات ازدهار كبيرة خلال عصور الحضارة المصرية القديمة وما تلاها من حضارات متعاقبة على أرض مصر، وأن مجتمعها قد اشتغل بالزراعة فى عصور مبكرة من الحضارة المصرية القديمة. وبذلك عرف الاستقرار وأنشأ القرى والمدن التى كان من أهمها مدينة بلاط، المعاصرة، والتى كانت العاصمة الإدارية لواحات الصحراء المصرية[1]؛ ولذلك فإن مجتمع واحات الوادى الجديد لم يكن مجتمعاً منغلقاً طوال فترات تاريخه، بل تمتع بعلاقات قوية الصلة بالمجتمعات المحيطة به شرقاً وغرباً وشمالاً وجنوباً. خاصة مجتمعات وادى النيل وبعض دول المشرق العربى وكذلك بعض الدول الإفريقية التى كانت تربطه بها تلك التجارة المتبادلة عبر طريق درب الأربعين.

وتبين من الدراسة أن مجتمع واحات الوادى الجديد لم يكن منتجًا، بشكل صناعى منظم - سواء من حيث الكم أو الكيف - لنوعية محددة من المنسوجات اللازمة لتشكيل أزيائه؛ ولذلك فقد اعتمد على ما تنتجه المجتمعات المحيطة والتى تربطه بها علاقات تجارية قوية خاصة بوادى النيل فى استجلاب ما يلزمه من منسوجات لتشكيل أزيائه.

وبذلك، فإنه لم يكن منعزلاً عن الثقافة المصرية بشكل عام، كما أنه لم يمارس أنشطة حياتية تختلف اختلافًا جوهرياً عن تلك التى مارسها الشعب المصرى، كما لم تكن هناك ضرورات بيئية أو مناخية أو تقاليد اجتماعية تلزمه بارتداء مفردات أزياء مغايرة لتلك المألوفة فى المجتمع المصرى بشكل عام، بل إنه فى بعض الأحيان اعتمد على مجتمع وادى النيل وبشكل أساسى فى تكوين مفردات أزيائه[٢]؛ ذلك إذا ما استثنينا بعض عناصر وأشكال الأثواب النسائية المطرزة.

وتبين من الدراسة التحليلية للأزياء الشعبية فى واحات الوادى الجديد أنها قد تميزت بعدد غير قليل من سمات الموروث الثقافى المصرى، والذى تمثل، بشكل واضح، فى العنصر الرئيسى لأزياء الرجال والنساء والصغار وهو الجلباب؛ حيث تبين أنه يكاد يطابق ذلك الجلباب الذى كان مستعملاً فى الحضارة المصرية القديمة[٣]. انظر الصورة رقم (١)، وشكل رقم (١).

كما كشفت الدراسة التحليلية لزخارف الأثواب النسائية المطرزة عن أن تلك الأثواب احتفظت بعدد من سمات الأزياء المصرية القديمة والممتدة عبر التاريخ الحضارى المصرى المتصل. واتضحت هذه السمات الموروثة فى الألوان المستعملة لزخرفة الأثواب والوحدات الزخرفية أيضًا، وذلك كما تبين الصورة رقم (٣) وهى لثوب من واحة باريس، والصورة رقم (٢) وهى لقطعة من مقتنيات المتحف القبطى بالقاهرة[٤].

كما أن هناك مناطق تميزت بنماذج من تلك الأثواب النسائية المطرزة على النحو التالى:

(أ) تميزت الأثواب النسائية المطرزة المستعملة فى الواحات الخارجة (مدينة الخارجة وواحة باريس) بتطريز الواجهة والكتفين والأكمام دون الخلف. وذلك كما تبين فى النماذج من (١ - ٩)، والأثواب الممثلة لها.

(ب) أما فى الواحات الداخلة (بلاط والقصر) فقد تميزت الأثواب النسائية المطرزة المستعملة فيها بتطريز الواجهة والكتفين والأكمام بالإضافة إلى خلف الثوب. وذلك كما تبين فى النماذج من (١٠ - ١٤)، والأثواب الممثلة لها.

كما حدثت تنويعات على نماذج المنطقة الواحدة مثلما فى:

أولاً - واحة باريس حيث نجد

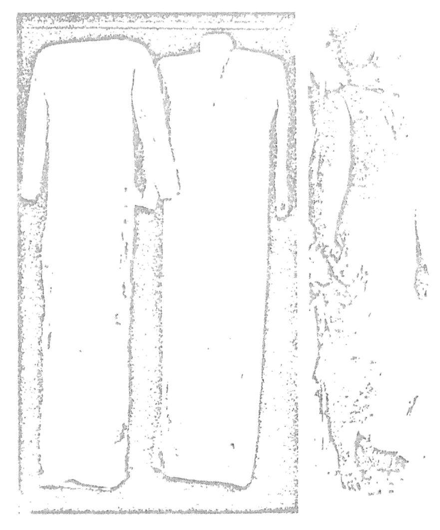
(أ) الثوب شبيه الجبة، نموذج رقم (١)، ويمثله الثوب رقم (١٠) ضمن مجموعة مقتنيات وكالة الغورى.

(ب) الثوب شبيه ثوب واحة سيوة المتسع الأكمام والبدن والمتمثل فى النموذج رقم (٢)، ويمثله الثوب رقم (٧) ضمن مجموعة مقتنيات وكالة الغورى.

(جـ) الثوب المجدل (وهو نمط الجلباب) مع قليل من التكسيم، وهو يعد نمط النموذج الموروث من الحضارة المصرية القديمة، وهذا الثوب يزخرف فيه البدن الأمامى بالكامل والكتفين وجزء من الكمين، وتتميز به المتزوجة حديثاً (عروس) عن المتزوجة من فترة طويلة، وهو النموذج رقم (٣) ويمثله الثوب رقم (٩) ضمن مجموعة مقتنيات وكالة الغورى.

(د) الثوب المُحَرَّر، وهو نمط الثوب السابق، وتتميز به المتزوجة منذ فترة عن حديثة الزواج؛ حيث يزخرف النصف العلوى من البدن الأمامى بالإضافة إلى زخرفة الكتفين وجزء من الكمّين، وهو النموذج رقم (٤، ٥) وتمثله الأثواب رقم (١١٢١)، (١٦٠٣)، (١٦٠٦)، (١٦٠٤) ضمن مجموعة مقتنيات مركز دراسات الفنون الشعبية.

خلال تلك الفترة وفد إلى باريس من الخارجة النموذج رقم (٦) الذى يمثله الثوب رقم (١١٢٣) ضمن مجموعة مركز دراسات الفنون الشعبية؛ حيث كان تأثير مدينة الخارجة على واحة باريس نظراً لاعتماد واحة باريس على مدينة الخارجة فى جلب وتصنيع أقمشة الأزياء، وقد أمكن الفصل بين النموذج رقم (٦) الممثل لواحة باريس والنموذج رقم (٨) الممثل لمدينة الخارجة عن طريق وجود ذلك الخط الذى يميز أثواب واحة باريس، بشكل عام ، عن سواها فيما عدا النموذجين (١)، (٢)، وهو الذى يصل بين نهاية مساحتى زخارف الكتفين أعلى الكمين على الجانبين والخط الأوسط فى زخارف بدن الثوب أسفل الصدر، وهو بذلك يصنع شكل سبعة مفتوحة بزاوية مقدارها تسعون درجة، وهو مشغول باللون الأحمر من الخيوط التى تصنع منها زخارف الثوب وذلك كما تبين الصورة رقم (٣).

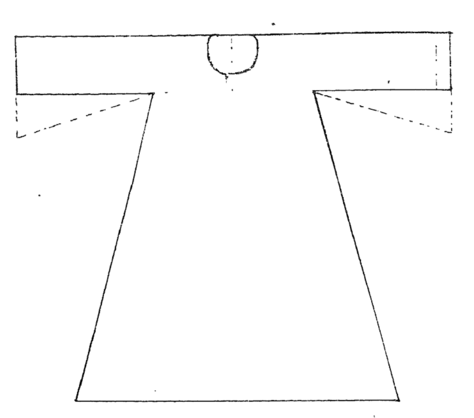


صورة رقم (١) نقلاً عن :

Rosalind hall, Egyptian Textiles

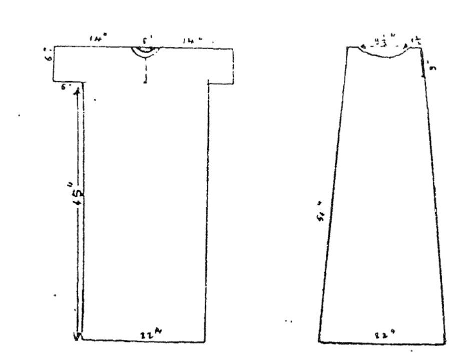
إلى اليمين: مومياء أنثى بالغة ترتدى «ڤاك» من مصطبة (ج ٢٢٢٠ ب) فى الجيزة. الأسرة الخامسة. الآن فى بوسطن.

إلى اليسار: رداءان للسيدات من دشاشة. الأسرة الخامسة. الآن فى بوسطن.

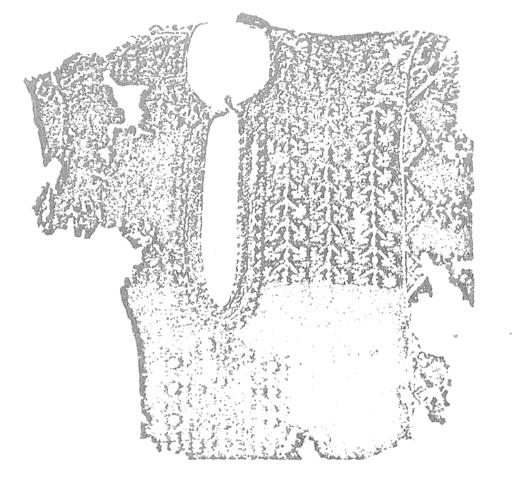


شكل رقم (١) رسم توضيحى للخطوط الأساسية المكونة

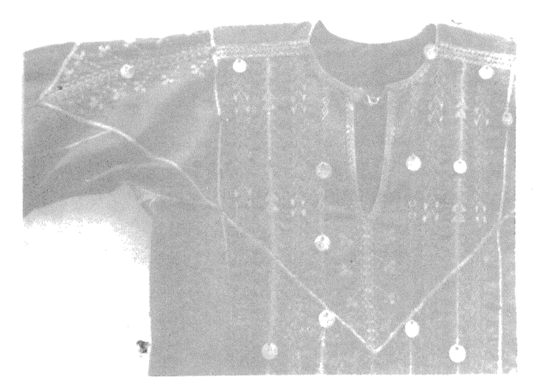
للجلباب المستعمل فى منطقة الدراسة.



الجلباب المستعمل فى العصور المصرية القديمة نقلاً، عن تحية كامل حسين ص ٢٥



صورة رقم (٢) نقلاً عن د. ثروت عكاشة ص ١٥١١ . الفن المصرى القديم جـ ٣



صورة رقم (٣) للنموذج رقم (٣) واحة باريس

أما إذا أردنا أخذ البعد الجيلى (السن) فى الاعتبار، فسوف يتضح أنه فى هذه الفترة التى وجدت فيها النماذج (٣)، (٤)، (٥) ، (٦) وجد النموذج رقم (٧) ويمثله الثوب رقم (١٧٤٥) ضمن مجموعة مقتنيات مركز دراسات الفنون الشعبية، وهو خاص بالمسنات، وهو بسيط فى زخرفه المتمثل فى بعض وريدات بسيطة (تجريد نباتى) تتدلى على جانبى خط منتصف البدن الأمامى للثوب وحتى أسفل الصدر، وهو أيضاً لا يخرج عن النمط الرئيسى للأثواب سواء من حيث اللون الأساسى لقماشه الأسود أو لون زخارفه الأحمر والأصفر.

وبذلك نجد أن واحة باريس قد تميزت بوجود أربعة نماذج من تلك الأثواب النسائية المطرزة تعايشت معًا فى فترة تقريبية تكاد تكون واحدة ومتصلة، وهذه النماذج هى:

(أ) ثوب المتزوجة حديثاً، المطرز بدنه الأمامى بالكامل، إلى جانب الأكتاف والأكمام.

(ب) ثوب المتزوجة، المطرز نصف بدنه الأمامى إلى جانب الأكتاف والأكمام.

(جـ) ثوب المتزوجة، المماثل للمستعمل فى مدينة الخارجة.

(د) ثوب المسنات البسيط الزخرف.

وكانت تلك الأثواب تستعمل للمشاركة فى المناسبات الاحتفالية لمجتمع واحة باريس، وبشكل خاص مناسبات الزواج والأعياد أو الزيارات المهمة.

وقد اعتمد الدارس لتحديد ذلك على:

(أ) المادة الميدانية التى جمعها من الميدان والإخباريين.

(ب) المادة الميدانية المجموعة من قبل والموجودة ضمن أرشيف مركز دراسات الفنون الشعبية.

(جـ) المصادر التاريخية وبخاصة تلك التى تحدثت عن الأزياء.

(د) أحكام الدارس واستنتاجاته.

ومنذ عام ١٩٨٤، وهو بداية العمل الميدانى فى هذا البحث، وربما قبل ذلك (نظراً لاشتداد تأثير عوامل التغير التى طرأت على مجتمع واحات الوادى الجديد وأثرت على أزيائه) انحسرت هذه النماذج ليحل محلها جلباب على النمط نفسه شُكِّلَتْ منه الأثواب ولكن بدون تطريز. اختلفت ألوان أقمشته ونوعياتها باختلاف السن، حيث اختارت كبار السن، اللاتى لم يحتفظن بأثوابهن المطرزة، اللون الأسود لأقمشة جلابيبهن، فى حين فضلت الأصغر سناً الأقمشة ذات الألوان الزاهية لجلباب المناسبات أو الخروج. أما المتحقات بالتعليم أو العاملات بالوظائف، فقد استعملن الأزياء الأوروبية الحديثة، كما لوحظ استعمال هذه الأزياء الأوروبية دون تمييز دقيق لمدى ملاءمتها لمناسبات أو أماكن محددة، وذلك كما أوضحت الصور داخل الدراسة.

ثانياً ـ مدينة الخارجة

وكما حدث فى باريس، وجد أيضًا فى مدينة الخارجة نموذجان أساسيان هما:

(أ) النموذج رقم (٨)، ويمثله الثوب رقم (١١) ضمن مجموعة مقتنيات وكالة الغورى، **وهو الذى أخذت عنه باريس**، ويعد النموذج الأساسى المستعمل بواسطة المتزوجات فى مدينة الخارجة وما يحيط بها، ولوحظ عليه احتفاظه بالخطوط الرئيسية لزخارف البدن الأمامى بالإضافة إلى زخرفة جوانب الثوب، هذا علاوة على إتقان الزخرف بشكل عام.

(ب) النموذج رقم (٩) ويمثله الثوب رقم (١٦٠٥) ضمن مجموعة مقتنيات مركز دراسات الفنون الشعبية، وهو يعد ثوب المسنات فى الخارجة. وقد تمكن الدارس من رصد ثوب مشابه له فى الميدان مستعملاً، ويطلق عليه اسم «الثوب المقصب»، ويرجح الدارس أن تكون هذه التسمية مشتقة من أسلوب زخرفته؛ حيث إنهم يطلقون على شريط الزخارف المحيط بفتحة العنق والصدر اسم «قصبة». ولما كانت خطوط أو مساحات زخارف الثوب مطابقة لتلك الزخارف حول فتحة العنق والصدر، حيث تكون عبارةعن خطوط وتحديدات لونية زخرفية، تقوم بمهمة جمع أجزاء قماش الثوب إلى بعضها البعض (حيث يخاط يدويًا) ذلك دون إضافة حشوات زخرفية- وريدات وخلافه - فإن الدارس يرجح أن يكون اسم الثوب قد اشتق من اسم الزخرفة ذاتها.

وجدير بالذكر أنه بالمطابقة بين الثوب الذى سجله الدارس من الميدان وشبيهه ضمن مجموعة مقتنيات مركز دراسات الفنون الشعبية رقم (١٦٠٥)، تبين عدم وجود خط منتصف البدن الأمامى الموجود فى الثوب رقم (١٦٠٥)، على الثوب الآخر الذى رصد فى الميدان عام ١٩٨٤، كما أن وجوده فى الميدان، فى ذلك التاريخ، يعنى أنه ظل مستعملاً حتى ذلك الوقت فى حين أنه لم يتمكن الدارس من رصد أىٍّ من النماذج المذكورة خلال زياراته التالية. وهذا يؤكد ضرورة إجراء دراسات أخرى لبذل المزيد من التتبع لحركة هذه الأثواب والتأكد من مدى الاستمرار أو التوقف عن الاستعمال.

وبذلك نجد أن الفارق بين الأثواب النسائية المطرزة فى كل من واحة باريس ومدينة الخارجة يتمثل فى:

١ ـ أخذت باريس عن الخارجة النموذج رقم (٦)، وهو الأصل فى الخارجة نموذج رقم (٨).

٢ ـ أن أثواب المسنات فى باريس ذات زخارف نباتية (وريدات) فى حين أنها فى الخارجة بدون زخارف؛ حيث يكتفى بالخطوط الأساسية المشكلة للثوب.

كما لوحظ فى مدينة الخارجة منذ عام ١٩٨٤ ـ بداية العمل الميدانى ـ انتشار استعمال الأقمشة الحديثة ذات الألوان الداكنة وقد تكون بورود كبيرة لتشكيل أزياء المناسبات والخروج (الجلباب) دون إضافة تطريز وذلك لكبار السن. والأقمشة ذات الألوان المبهجة وأيضاً بزخارف مطبوعة فى شكل ورود أو أشكال متنوعة لمتوسطى السن. أما الشباب فقد تنوعت أزياؤهم بين هذا النوع الأخير والمفردات الأوروبية وأحياناً المفردات الأوروبية فقط.

كما ظهرت خلال الفترة ما بين عام ١٩٨٤ وحتى عام ١٩٨٩ الأقمشة المصنعة بنظام نسيج القطيفة ذات النقوش البارزة وبألوان داكنة إلى جانب نوعية من تلك الأقمشة نصف الشفافة ذات النقوش البارزة والتى يعرفونها باسم «القطيفة الشفتشى». وقد لوحظ تزايد استعمالها عام ١٩٨٩ فى تشكيل الجلباب النسائى الخاص بالمناسبات. وقد يكون مرجع ذلك إلى تزايد أعداد الذين خرجوا من الواحات بحثاً عن فرص عمل أفضل وبخاصة فى دول المشرق العربى وعودتهم محملين بالهدايا العينية لذويهم من نوعيات الأقمشة المشار إليها.

وجدير بالذكر أن تلك النوعيات من الأقمشة الحديثة على اختلاف نوعياتها ومسمياتها أصبحت شائعة الاستعمال بشكل يكاد يعم الغالبية العظمى من الفئات والطبقات فى مجتمع الواحات، كما أنهم توقفوا عن إضافة الزخارف التى كانت تضاف إلى الأثواب بطريقة التطريز اليدوية، أما بالنسبة إلى متوسطى العمر والشباب فقد لوحظ التنوع فى الزى مع زيادة نسبة انتشار المفردات الأوروبية بين الشباب دون سن العشرين، وهو ما تعكسه لنا الصور التى صورها الدارس من منطقة الدراسة.

ثالثاً ـ بلاط (الواحات الداخلة)

اتفقت «بلاط» وما حولها من قرى وعزب فى النمط التقليدى المشترك للأثواب النسائية المطرزة المستعملة فى بقية مناطق الدراسة من حيث الشكل واللون ولون الزخارف، لكنها اختلفت عنهم بأن جعلت لثوبها قصّة للصدر تجعله مكسماً، ذلك مما أوجب عمل كشكشات (بنس) على بدن الثوب من الأمام والخلف. كما سمى الثوب «ثوب بسفرة»، وهو النموذج رقم (١٠) ويمثله الثوب رقم (١١٢٢)، (٣٥٣)، (١٧٤٨)، (١٧٤٤) ضمن مجموعة مقتنيات مركز دراسات الفنون الشعبية، ورقم (٣)، (٦) ضمن مجموعة مقتنيات وكالة الغورى.

وجدير بالذكر أنه وجد بين مجموعة هذا النموذج «الثوب بسفرة» ثوبان لإناث صغيرات ـ فى حدود عشر سنوات ـ وقد شكّلا بالطريقة والنظام والزخرف نفسه الذى شكلت به أثواب الكبار وبكل تفاصيله وهما الثوبان رقم (١٧٤٤)، (٦)، وقد تم توضيح ذلك فى الدراسة. وذلك يعد دليلاً على اليسر المادى الذى عاشته وتعيشه تلك البلدة والذى انعكس أيضاً بصورة أوضح فى أثواب الكبار مما جعله يبدو نموذجاً متميزاً بين الأثواب النسائية المطرزة فى الواحات بشكل عام.

رابعاً ـ القصر (الواحات الداخلة)

تفردت هذه المنطقة بثوبين نسائيين مطرزين هما:

(أ) «**الثوب الأحمر**» **للمناسبات السعيدة**. وهو نموذج رقم (١١، ١٢) وتمثله الأثواب رقم (١٦٠٠)، (١٦٠١)، (١٩٨٤هـ) ضمن مجموعة مركز دراسات الفنون الشعبية. والنموذج رقم (١٤) وتمثله الأثواب رقم (١٦٠٠أ)، (١٥٩٦)، (١٥٩٩)، (٧٣٨)، (١٩٨٤أ)، (١٩٨٤ب)، (١٩٨٤ج) ضمن مجموعة مقتنيات مركز دراسات الفنون الشعبية، والثوب رقم (٥) ضمن مجموعة مقتنيات وكالة الغورى.

(ب) «**الثوب الأخضر**» **لمناسبات العزاء وفترات الحداد**، وهونموذج رقم (١٣) وتمثله الأثواب رقم (١٥٩٧) ضمن مجموعة مقتنيات مركز دراسات الفنون الشعبية، والثوب رقم (٤) ضمن مجموعة مقتنيات وكالة الغورى.

وهما لم يختلفا عن النمط الرئيسى للأثواب النسائية المطرزة سواء من حيث الشكل (التفصيل) أو نظام الزخرفة المضافة أوطريقة إضافتها إلا أن الثوب الأخضر– وكما تدل على ذلك تسميته – استعملت لزخارفه خيوط لونها أخضر وذلك خلاف بقية نماذج هذه الأثواب النسائية المطرزة والتى تطرز عادة باللونين الأحمر والأصفر.

ولم يلاحظ الدارس هذا الثوب الأخضر كما لم يستدل عليه هو أو ما يشابهه فى أىٍّ من المناطق الأخرى للدراسة. وجدير

بالذكر أن هذه البيانات التى حصل عليها الدارس من الإخباريين والملاحظة الميدانية تحتاج إلى دراسة مستفيضة وأكثر عمقًا للتحقق من تفرد هذه المنطقة دون سواها بالثوب الأخضر وأسباب ذلك.

كما لوحظ شيوع استعمال تسمية «الثوب الأحمر» للثوب النسائى المطرز فى هذه المنطقة. وهو الذى يسمى فى بلاط «ثوب بسفرة»، وفى الخارجة وباريس يعرف بـ «ثوب محرر» أو «ثوب مجدل». ولعل هذه التسمية «الثوب الأحمر» وجدت لتميزه عن «الثوب الأخضر». وجدير بالذكر أن نوعية «الثوب الأحمر» على اختلاف مسمياتها فى المناطق الأخرى من الدراسة، تشغل بالألوان نفسها الأحمر والأصفر بشكل أساسى كما يسود فيها اللون الأحمر بالإضافة إلى بعض من اللون الأخضر البترولى أو الأزرق الفاتح (اللبنى). وذلك مع اختلاف مساحات الزخارف وكثافتها بين منطقة وأخرى، وأيضًا، بين ثوب وآخر، وذلك وفقًا للبعد الطبقى والإمكانات المتاحة. كما أن اختلاف التسمية «ثوب بسفرة»، أو «ثوب مجدل» أو «ثوب أحمر» يعد أحد عناصر الاختلاف بين المناطق.

أما عن مظاهر التغير فى هذه الأزياء فإنه يعد مشتركًا مع ما سبق ذكره فى الواحات الخارجة.

ملاحظات عامة واستنتاجات حول الأثواب النسائية المطرزة

١- إن صناعة تلك الأثواب يلزمها درجة إتقان يستلزمه معرفة مسبقة بأسلوب وقواعد الصنعة، وذلك لا يتوافر، بطبيعة الحال، لكل واحدة من نساء أو فتيات واحات الوادى الجديد شأنهم فى ذلك شأن سائر نساء وفتيات البشر أجمع، ولذلك نجد أن هناك أناسًا معنيين بصناعة تلك الأثواب، قديمًا وحديثًا، وإن كان بعض منهم، قديمًا، لم يكونوا يبتغون من وراء ذلك أجرًا، عملاً بمبدأ المنفعة المتبادلة والمجاملة، على عكس مَنْ يقومون بهذا العمل الآن؛ فالمشتغلات بزخرفة تلك الأثواب الآن يقمن بها مقابل أجر يعد مرتفعًا؛ ذلك أنها أصبحت سلعة سياحية .

٢- إن تلك الأثواب النسائية المطرزة، وإن كانت بعض منهن تحرص - أو تحرص الأم الكبيرة - على أن يكون ضمن عدة العروس (الجهاز) ثوب منها، لا تستعمل على أنها أثواب للزفاف، وإنما كانت تزف العروس بالثوب الحرير القز الأحمر أو الأصفر اللون، وحاليًا يرتدين أثواب الزفاف الحديثة بيضاء اللون .

٣- إن امتلاك تلك الأثواب النسائية المطرزة لم يكن من قبيل الإلزام، على الأقل فى منطقة دراستنا؛ حيث إن امتلاكها كان يتطلب مقدرة مادية لشراء ما يلزمها من قماش ساتانيه وخيوط حريرية ملونة، إلى جانب توفير عدد من قطع العملات المعدنية أو الفضية والتى سترصع بها، أو ما سيدفع من نقود أجرًا لصانعتها، وتلك من الأمور التى لم يكن من السهل توافرها فى بعض الأحيان.

٤ - الأهم فى ذلك أن تلك الأثواب النسائية المطرزة فى واحات الوادى الجديد لم توجد لتكون علامة من علامات التميز القبلى (القبيلة)، كما قد يكون ذلك فى بعض المناطق الأخرى، وإن كانت تعد علامة من علامات المقدرة والمكانة بين النساء .

التنوع والاختلاف فى تلك الأثواب

من دراسة زخارف تلك الأثواب وطرق وأساليب تشكيلها تبين أنه رغم إمكان التنميط - أى توزيعها إلى مجموعات متنوعة - فى تلك الأثواب إلا أنها لم تكن أنماطًا جامدة . بمعنى أنه لا يوجد نظام جامد للزخرفة يتكرر دون تحرر من بعض أجزائه . ونستطيع أن نلاحظ الاختلاف بين :

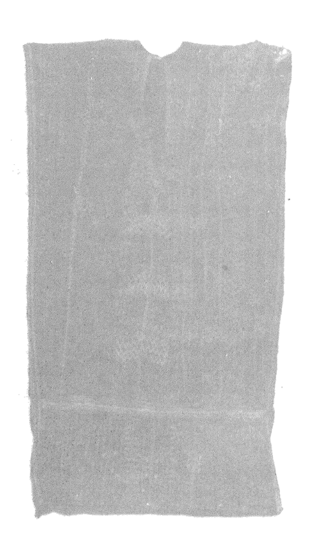
(أ) نماذج النمط الواحد فيما بين مساحة زخرفية فى هذا ومثيلتها فى آخر .

(ب) تغير الوضع عند التكرار .

(جـ) إضافة عناصر زخرفية بحيث لا يكون لها تأثير مباشر على النمط أو النموذج من حيث زخرفته، لكنها تعطى نوعًا من التفرد فى الثوب.

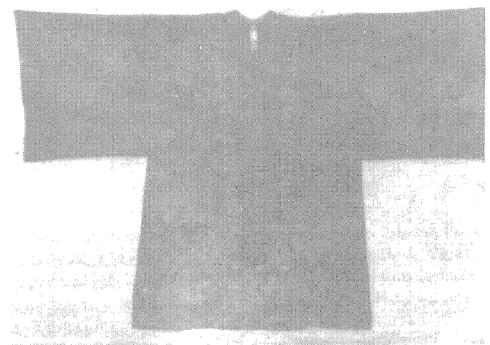
وبذلك نرى أن هذا الاختلاف أوجد نوعًا من الموضة فيما بين تلك الأثواب . وأيضًا من الطبيعى أن لا يكون ثوب زوجة التاجر مثله مثل ثوب زوجة العامل أو ثوب زوجة الحاكم (العمدة أو الشيخ)، ذلك مما يؤكد أن هناك رموزًا مرتبطة بالاختلاف الطبقى والمكانة، وأيضًا، الاختلاف السنى (العمر). إلى جانب فارق الأزمنة حيث إنه، من المؤكد، قد يضيف أو يحذف شيئًا هنا أو هناك .

كذلك يجب ألا يغيب عن أذهاننا أن عملية إنتاج تلك الأثواب ليست بالصناعة الإنتاجية، أو على الأقل كانت هى كذلك من قبل؛ ولذلك فقد كانت تعتمد على الاستعدادات والمهارات الفردية، وكان ذلك دافعًا أساسيًا لوجود الاختلاف، ولما تبين أنه كانت هناك مَنْ تقوم بهذا العمل مقابل أجر، فإنه يصبح من الطبيعى أن يكون هناك اختلاف حسب زيادة أو قلة



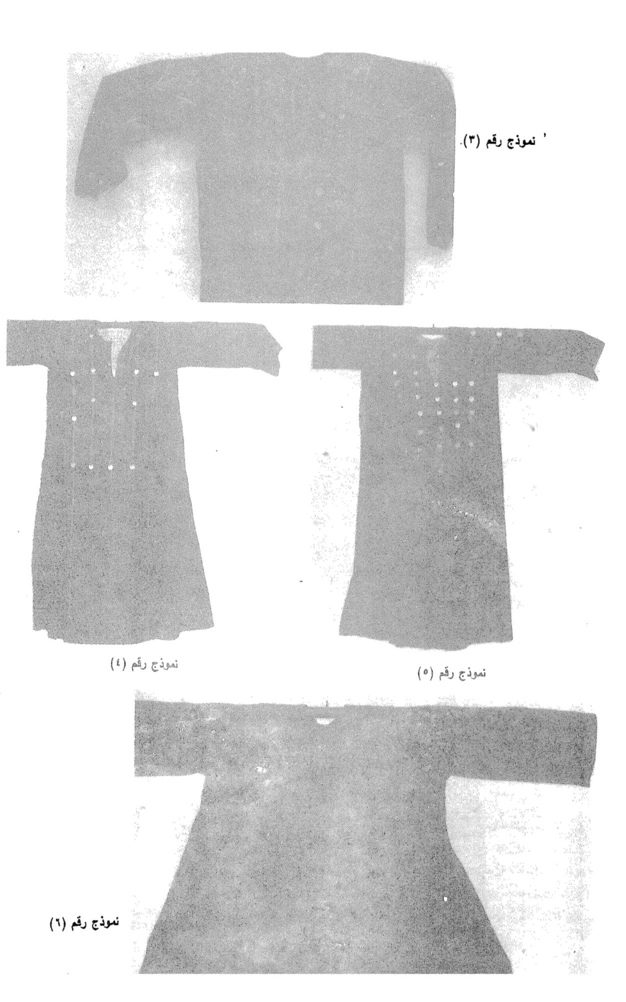
نموذج رقم (١)

من واحة باريس، مجموعة وكالة الغورى.



نموذج رقم (٢)

من واحة باريس،
مجموعة وكالة الغورى.



نموذج رقم (٣)

نموذج رقم (٤)

نموذج رقم (٥)

نموذج رقم (٦)

نموذج رقم (٧)

نموذج رقم (٨)



نموذج رقم (٩)

الأجر، فليس من المنطق أن تعطى كل الوقت لمن يدفع نصف القيمة من الأجر، كما كانت هناك من تستطيع أن تمد القائمة بالعمل بكل ما يحتاجه العمل من خيوط حريرية وقطع معدنية ... إلخ. وهناك من لا تستطيع ذلك.

إضافة إلى ذلك، هناك الجانب الاجتماعى الذى يتمثل فى العلاقات فيما بينهم، فتلك زوجة الحاكم وهذه الجارة أو الصديقة، والأخرى الأخت أو الابنة. وطبيعى أن يكون هناك اختلاف حسب درجة التوافق والتودد فيما بينهن من علاقات إنسانية.

والشئ الذى لا نستطيع تجاهله فى إيجاد تلك الاختلافات، هو المزاج الشخصى أو الذوق، سواء بالنسبة إلى مستعملة الثوب؛ حيث من المؤكد أن له دخلاً فى إيجاد تلك الاختلافات، ويتبين ذلك فى اختلاف اللون الغالب وعدد القطع المعدنية المضافة وأماكن إضافتها والإضافات الزخرفية التى تعد متفردة، أو بالنسبة إلى مشتغلة الثوب، حيث يمكنها أن تظهر بعض المهارات المتفردة التى تمكنها من بز الأقران.

من العوامل المؤثرة سلبًا على إنتاج الأثواب النسائية المطرزة

١ - ماكينة الخياطة

يعد شيوع استعمال ماكينة الخياطة فى خياطة الملابس فى واحات الوادى الجديد، بشكل خاص بعد بدء نشاط مؤسسة تعمير الصحارى فى المنطقة، من العوامل التى أثرت بشكل سلبى على إنتاج الأثواب النسائية المطرزة سواء من حيث الكم أو الكيف .

فإذا كان دخول مطبعة نابليون – مع الحملة الفرنسية – إلى مصر أدى إلى انتشار الكتاب عن طريق الطباعة، إلا أنه من جانب آخر عمل على تقلص دور الراوى الشعبى أو الحكى بشكل عام، ونعلم أثر ذلك على حركة الأدب الشعبى بشكل عام، حيث إن الحكى أو روايته كانت السبيل إلى عقول الناس كذلك وسيلة الإضافة أو الحذف حسب ما تقتضيه الظروف وما يسود من مفاهيم وقيم.

أيضاً ولأن ماكينة الخياطة لا تستطيع التفكير فى ما تؤديه من وظيفة، كما كان الناس يفعلون حين يخيطون ملابسهم؛ فقد اختفت مساحات الزخارف الطولية التى كانت تنتج عند ضم أجزاء الثوب بعضها إلى بعض يدويًا؛ حيث إن خطوط الضم تلك كانت تطرز أيضاً.

ونظراً لقصر الوقت اللازم لحياكة الثوب أو الجلباب بواسطة الماكينة، لم تعد هناك فرصة للقيام بعملية التطريز السابقة وأصبحت الأزياء مجرد شئ يؤدى الغرض.

وحتى فى حالة التفكير فى الزخرفة فإنها تحولت إلى محاكاة ضعيفة لذاكرة مرهقة، كما تقلصت عملية الإضافة أو الحذف – النموذج (١٩٨٤أ/ المركز).

ومن مميزات الخياطة اليدوية أنها كانت تعطى الفرصة الأكبر لزخرفة أماكن اتصال القماش بخطوط طولية ملونة كانت تزيد من بهاء الثوب. وقد تبدو لنا، فى بادئ الأمر، مجرد خطوط غير مفهومة المغزى أو المعنى لكن مع تتبع تفصيل الثوب، وما يركب عليه من الداخل من قطع قماش زائدة، بغرض حماية بعض الأجزاء وإطالة عمر الثوب، مثل القبة من الأمام والخلف، والتى غالبًا ما تكون بلون مغاير ومعظمها من قماش الشيت الملون، ذلك أنها لا تبدو للناظرين فموضعها من داخل الثوب. أيضًا اللوفجة – سمكة الإبط – وبذلك نستطيع أن ندرك أن تلك الخطوط التى تبدو على السطح الخارجى للثوب متقاطعة مع زخارفه إنما وجدت بسبب تثبيت تلك القطع من القماش داخل الثوب والتى لا نراها وإنما نرى الخطوط اللونية التى عملت لتثبيتها وكأنها جزء من زخارف الثوب نفسه.

٢ - مشاغل التدريب التابعة لوزارة الشئون الاجتماعية، حيث يتم تدريب الفتيات فى تلك المشاغل (غالباً الحاصلات على مؤهل متوسط أو دبلوم تجارة أو دون المتوسط إعدادية) من قِبل المشرفات وهن غالبًا موظفات من خارج البيئة، كما هو الحال فى الخارجة وباريس؛ ولذلك يصعب عليهن التدريب على ما هو تراث بيئى، يساعد على ذلك ضعف الاتصال الاجتماعى عن ذى قبل وانكماش الأسرة الممتدة، وبذلك يكون البديل الأسهل هو مجلات التطريز والموضة أياً كانت النوعية أو الجنسية.

٣ - انتشار التيار الكهربائى والإرسال التلفزيونى.

رؤية مستقبلية

بعد ذكر ما تقدم، لنا أن نتصور أثر ذلك على أزياء الحياة اليومية والعمل والمناسبات فى منطقة الدراسة، خاصة مع الأخذ فى الاعتبار الأعمال الجديدة متمثلة فى الوظائف الحكومية وبعض المهن غير التقليدية المستحدثة فى مجتمع الدراسة من حيث طبيعة أدائها، كذلك مشاركة المرأة وبشكل خاص جيل ما بعد الستينيات، أيضًا المبادرة نحو الأخذ

بأسباب الحضارة والتمدين ذلك أنه «حين يأخذ المرء بأسباب الحضارة فإنه لايدرى كيف يذهل منها» [٥] .

ويرى الدارس أنه منذ بداية العمل فى تعمير الصحارى ١٩٥٩، ومروراً بمهجّرى يونيو ١٩٦٧ ونصر أكتوبر ١٩٧٣، وانتهاءً بمن قَدِموا إلى واحات الوادى الجديد للبحث عن فرص عمل، كذلك ارتفاع نسبة السياحة؛ نظراً لما تتمتع به المنطقة من طبيعة جميلة وظروف مناخية طيبة على مدار العام، إلى جانب مجموعة الآبار الباردة والساخنة والكبريتية، كذلك الآثار الفرعونية والقبطية والإسلامية بل بعض آثار ما قبل التاريخ، مما أدى إلى إحداث تغيرات كثيرة فى شتى المجالات الحيوية لمجتمع الدراسة. وبرغم ذلك فإنه لا يزال هناك من يحتفظ ببعض مظاهر الثقافة التقليدية لأزياء المنطقة، وإن كان ذلك يبدو على استحياء شديد مما يوحى بعدم صموده أمام تيارات التغير.

وعلى أساس أن «مسار الحياة الإنسانية عند الفرد وعند الجماعة لا توجد فيه خطوط فاصلة لما يسمى بالماضى أو الحاضر، لأن القوام الإنسانى محصلة مكابدة وتجربة وخبرة ومعرفة ومشاعر، وما من فرد إلا ويختزن فى وعيه - بل فى لاوعيه - الكثير من الماضى» [٦]، فسنجد أن بداية العمل فى تعمير الصحارى، أو أىٍّ من نقاط التحول الأخرى، على الرغم من أهميتها من حيث إنها بداية تحولات مهمة، بل أساسية، فى أزياء المنطقة، إلا أنها لم تكن تشكل نقطة البدء للجديد بشكل عام وشامل، كما أنها لم تكن تمثل خط النهاية أو التوقف للأنماط التقليدية فى المنطقة.

وسنجد أن تلك الأنماط التقليدية التى كانت موجودة أو سائدة فى منطقة الدراسة، كالثوب المحرر أو الجلباب الشيت، قد حدثت فيها بعض التحويرات أو التنويعات، سواء فيما قبل بدء تعمير الصحارى، أو عام ١٩٥٩، أو بعد ذلك. والدليل على ذلك مجموعة الأثواب النسائية المطرزة التى تناولتها الدراسة بالشرح والتحليل، حيث تبيّن عمق جذورها التاريخية وتمتعها بعدد من الموروثات الثقافية المصرية القديمة.

وإذا كانت دراسات الفنون وتاريخها قد أظهرت لنا «أنه لمن غير المتصور، فى المرحلة الراهنة للتطور الثقافى، أن يكون فى استطاعة أى فن أن يبدأ من جديد، حتى لو كانت فى متناول يده وسائل جديدة كل الجدة» [٧].

وباعتبار أن الأزياء الشعبية – موضوع دراستنا – فرع من الفنون التشكيلية الشعبية، فإنه لابد من الأخذ فى الاعتبار بعنصر التواصل الثقافى فيها – خاصة عند دراستها – حتى وإن أصبحت هناك بعض الاختلافات أو المؤثرات التى قد تبدو جوهرية من حيث الشكل العام.

ذلك أنها تتغذى، بشكل رئيسى، على الموروث الثقافى لمجتمعها، وتعمل على إظهارها المهارات والقدرات الإبداعية لهذا المجتمع، مقننةً بحدود تقاليده وأعرافه.

وهذا يؤكد ، ثانية، على ضرورة تحفيز الدارسين إلى إجراء مزيد من الدراسات التاريخية والمقارنة إلى جانب المزيد من البحث والاستقصاء حول ثبات أوتحول هذه الأزياء التقليدية فى منطقة الدراسة، أو المناطق الأخرى فى مصر.

---

* من أعمال الملتقى القومى الأول للفنون الشعبية. وهذه الدراسة جزء من دراسة موسعة قام بها الباحث. ولزيادة التوسع يُرجى مراجعة مقتنيات متحف مركز دراسات الفنون الشعبية ووكالة الغورى.

(١) انظر: دومينيك ڤالبيل، الناس والحياة فى مصر القديمة. ترجمة ماهر جويجاتى، مراجعة د. زكية طبوزادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، كتاب الفكر (١٤) طـ١، ١٩٨٩.

(٢) راجع: جمال حمدان، شخصية مصر، عالم الكتب، القاهرة (أربعة أجزاء من ١٩٨٠ - ١٩٨٤).

(٣) راجع Rosalind Hall, Egyptian Textiles, Shire Publications L.T.D.U. K. First Published, 1986,P.30.
وتحية كامل حسين، تاريخ الأزياء وتطورها، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د. ت، ص ٢٩.

(٤) انظر: ثروت عكاشة، تاريخ الفن، الفن المصرى، جـ ٣، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٦، ص ١٥١١.

(٥) جيراردى نرفال، رحلة إلى الشرق، ترجمة: د. كوثر عبد السلام البحيرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨، ص ١٢٥، ١٣٠، ١٣١.

(٦) د. عبد الحميد يونس، الأسطورة والفن الشعبى، المركز الثقافى الجامعى، القاهرة، ١٩٨٠، ص ٥.

(٧) أرنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة: د. فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧١، جـ ٢، ص ٥٠٤.

انظر ملزمة الألوان

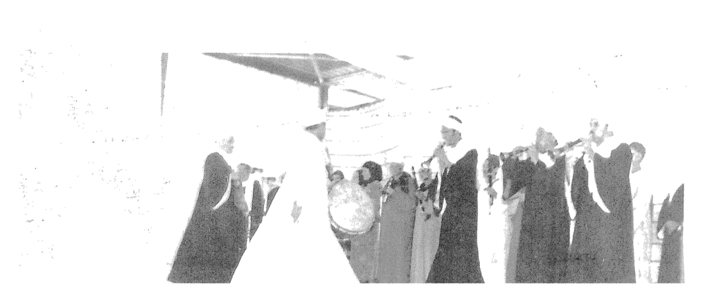


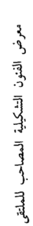


الملتقى القومى الأول للفنون الشعبيّة



الأستاذ الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة ، وعلى يمينه الأستاذ الدكتور جابر عصفور أمين المجلس الأعلى للثقافة ، وعلى يساره الأستاذ فاروق خورشيد رئيس الملتقى الأول للفنون الشعبية فى حفل تكريم رواد حركة الفولكلور المصرية ، وتوزيع دروع التكريم .






معرض الفنون التشكيلية المصاحب للملتقى .



أ.د. أحمد مرسى و أ.د. نبيلة عبد الرحمن فى إحدى حلقات البحث بالملتقى .

أ.د. هانى إبراهيم جابر ، ود. ريمى كاشيللو .



أ.د. سمحة الخولى ، أ. جودت عبد الحميد ، أ.د. مصطفى الرزاز . فى افتتاح أولى جلسات المؤتمر .



الزين (الكويت) ، ا. صفوت كمال (مقرر عام المؤتمر) ، د. سامية حسن ، أ. إبراهيم حسين .





ا. د. قاسم عبده قاسم ، أ. د. سيد حامد ، د. عبد الرحمن جبقجى (سوريا) ، ا. د. محمود ذهنى .

ا. د. علياء شكرى عميدة المعهد العالى للفنون الشعبية ، و ا. فريال صقر وكيل الوزارة (المجلس الأعلى للثقافة) والفنانة أ. ثناء عز الدين مع مجموعة من الفنانات والباحثين والباحثات فى حفل معرض الفنون التشكيلية المواكب لأعمال الملتقى .

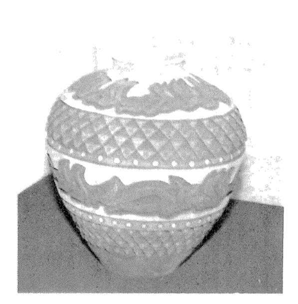


مجموعة من عازفى الرباب لفرقة النيل للآلات الموسيقية الشعبية









مجموعة الأعمال الخزفية لبعض الفنانين التشكيليين المشاركين فى معرض الفنون التشكيلية وهم : الفنان سند طنطاوى عبد السلام ، الفنان عادل محمد حسن ، الفنانة صفية عبد الرارق ، الفنان محمد رشاد السيد .

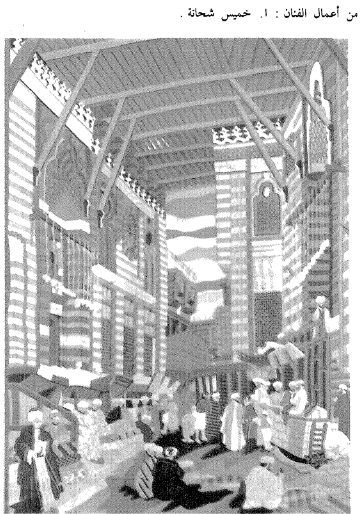






من أعمال الفنانة : ا.د سلمى عبد العزيز .

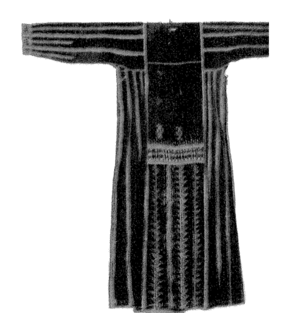
من أعمال الفنان : ا. خميس شحاتة .



من أعمال الفنان : ا رؤوف أيوب .

أزياء النساء في الوادي الجديد

نموذج (١٠) من الأمام ، الواحة الداخلة ، بلاط ، مقتنيات مركز دراسات الفنون الشعبية .



نموذج (١٠) من الخلف





نموذج (١١) « القصر »



نموذج (١٣) من الأمام . الواحة الداخلة ، « الثوب الأخضر »
مقتنيات مركز الفنون الشعبية .



نموذج (١٣) من الخلف .



نموذج (١٤) « الثوب الأحمر » ، الواحة الداخلة ، خلفى .



نموذج (١٤) « الثوب الأحمر » ، أمامى .

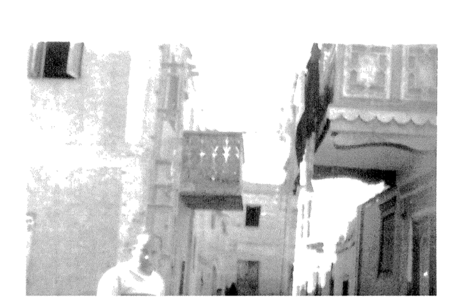
العمارة التقليدية





أشكال من الأبنية التقليدية الريفية التى تبين بوضوح المستوى الاجتماعى ، وأيضاً تشكل وحدة متجانسة بين العائلة الواحدة وتحفظ خصوصية كل أسرة فيها فى إطار السياق الاجتماعى فى البلدة الواحدة .





الشخصية المساعدة للبطل في السيرة الشعبية *

سفيح شعلان

رغم أن الموضوع لا يحتمل التخيل، ولا يمتُّ إلى الخيال بصلة، إلا أننى أجزم بشئ من الخيال؛ أننى رأيت روح العالم الجليل الدكتور عبد الحميد يونس ترفرف فوق رأس الباحث مصطفى شعبان جاد الذى سلطت عليه الأضواء فى تمام الساعة السادسة من مساء يوم الأحد الموافق ٢٥/١٢/١٩٩٤.

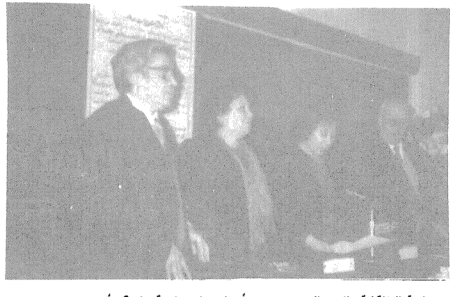
وكان ذلك بقاعة مندور بمقر المعهد العالى للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون؛ بمناسبة انعقاد جلسة الحكم ومناقشة الرسالة العلمية التى تقدم بها؛ لنيل درجة الماجستير فى الفنون، من المعهد العالى للنقد الفنى بعنوان: «التوظيف الدرامى للشخصية المساعدة للبطل فى السيرة الشعبية كرمز للبطولية الجماعية». وتكونت لجنة الحكم والمناقشة من الأستاذة الدكتورة نهاد صليحة أستاذ النقد بالمعهد العالى للنقد الفنى، والأستاذ صفوت كمال خبير الفولكلور والأستاذ بالمعهد العالى للفنون الشعبية بوصفهما مشرفين على الرسالة، والأستاذة الدكتورة علياء شكرى عميد المعهد العالى للفنون الشعبية، والأستاذ فاروق خورشيد أستاذ الأدب الشعبى بالمعهد العالى للفنون الشعبية مناقشين.

وبشىء من الخيال أيضًا، خلْتُ روح دكتور يونس تجوب بين صفوف الجالسين فى القاعة التى احتشدت عن آخرها بعدد غير قليل من دارسى علم الفولكلور، تتصفح الوجوه، فتبدو على ملامحها علامات الرضا والطمأنينة، ثم تعود لترفرف بكثير من السعادة فوق رأس ذلك الشاب الأسمر وكأنها تحاول أن تمدَّ عقله بما اعتاد أن يستمده من علم وفكر الراحل العظيم..

وترجع العلاقة بين مصطفى جاد والدكتور يونس أبرز رواد حركة الفولكلور العلمية العربية، إلى عام ١٩٧٩، ولم يكن قد تجاوز السابعة عشرة من عمره حين اختاره د. يونس ليكون عينه التى تقرأ السطور، وقلمه الذى يخط به على الورق. ومنذ هذا التاريخ وحتى عام ١٩٨٨ وهو يلعب هذا الدور، وكان له شرف أن يكون أول المستقبلين والوسيط الناقل لفكر وعلم الأستاذ فى هذه الفترة التى أمدَّ فيها المكتبة الفولكلورية العربية بهذه الكتب والمقالات المهمة: «معجم

* رسالة علمية للحصول على درجة الماجستير، المعهد العالى للنقد الفنى.

الفولكلور، «الأسطورة والفن الشعبى»، «حكايات من النوبة»، «الأسفار الخمسة»، ترجمة حكايات أندرسون، ترجمة بعض أجزاء دائرة المعارف الإسلامية، والكثير من المقالات الفولكلورية فى باب الراوى الجديد بمجلة المصور.



لجنة المناقشة والحكم التى تتكون من أ. د/ نهاد صليحة مشرفاً، أ/ صفوت كمال مشرفاً، أ. د/ علياء شكرى مناقشاً، أ/ فاروق خورشيد مناقشاً.

وفى عام ١٩٨٥ حصل «مصطفى» على ليسانس الآداب - قسم المكتبات، ثم حصل على دبلوم المعهد العالى للنقد الفنى عام ١٩٨٨. وكان قد عين أميناً لمكتبة مركز دراسات الفنون الشعبية عام ١٩٨٩، وفى عام ١٩٩٠ حصل على دبلوم المعهد العالى للفنون الشعبية، وفى نهاية عام ١٩٩٤ كانت هذه الرسالة.

من خلال ما سبق يمكن أن نكشف عن روح علم الفولكلور التى سكنت عقل ووجدان الباحث، ففتحت له أبواب هذا العلم من منابعه الأصيلة، فانطبع ذلك على رسالته العلمية؛ رغم أنه تقدم بها إلى المعهد العالى للنقد الفنى. ودعم هذا الاتجاه، وقاد إلى تلك النتيجة، الإشراف العلمى للعالم الخبير الأستاذ صفوت كمال الذى لم يزل من أبرز رواد علم الفولكلور فى حرصه وقدرته على ترسيخ القواعد العلمية والمنهجية لهذا العلم لدى عدد غير قليل من الباحثين، فى هذا المجال، من خلال علمه الغزير الذى اكتسبه من خبراته، وتجاربه الميدانية الهائلة، واتصاله الدائم والمباشر بأحدث المؤلفات، والنظريات العلمية العالمية، ليكون إشرافه على تلك الرسائل بواعز من إيمانه العميق بأهمية تجهيز كوادر شابة قادرة على تحمل مسؤولية حركة الفولكلور المصرية المستقبلية، بوعى قائم على قدرة هذا المجال على الكشف عن السمات المميزة للشخصية المصرية من خلال ما تمارسه من عادات وما تعتقد به من معتقدات وما ينتجه العقل والوجدان الجمعى من فنون. هذه الكوادر التى يجب أن ترتكز، فى انطلاقها نحو مستقبل هذا العلم، على أسس وضوابط يحكمها المنهج وتعززها الأصول العلمية للجمع الميدانى، وترتكن على حماسة حقيقية، لا تفتقر إلى الصدق والأمانة ولا يغيب عنها أنها أرادت لنفسها أن تحمل مسؤولية استكمال المسيرة؛ حتى تسلمها لآخرين يضيفوا، إلى العلم، ما يتيحه الزمن المقبل من قدرات ومهارات ومعارف؛ ليصبح لزامًا على شباب هذا العلم الاستقبال الأمين لهذه الرسالة، والتحمل الواعى لهذا العبء، والذى لن يتحقق بدون قدر كبير من التلاحم والتكاتف وصولاً إلى التكامل الذى يتطلبه هذا النوع من الدراسات.

ومصطفى شعبان جاد ألمح، فى مستهل دراسته، إلى قيمة شديدة الأهمية، للعاملين فى مجال البحث العلمى كافة، تشير إلى قدر الالتزام بالأمانة العلمية التى هى من صميم القيم البحثية؛ والقيمة التى ألمح إليها فى إهدائه لرسالته على الرغم من كونها ترمى إلى اتجاه الوفاء لأستاذه وأستاذ جيله والجيل السابق، إلا أنها، فى الوقت نفسه، تعطى انطباعًا بأن الباحث يرد قدراته البحثية إلى المنبع الأول الذى رشف منه رشفاته العلمية الأولى، التى وضعته على هذا الطريق الذى نود له أن يستكمله، حاملاً فى عقله ووجدانه تلك المعانى الجميلة النبيلة. قال فى إهدائه:

«إلى أستاذى الأول الذى أحدث فى عقلى ووجدانى طفرة حضارية.. انتقلت بعدها من القرية إلى الكون.. وعلمنى كيف أكتب الكلمات.. وأقرأ العبارات؛ فأصبح أعظم إنجاز حققته فى حياتى هو أننى ذات يوم كنت أسير إلى جواره... إلى الدكتور عبدالحميد يونس.. الرائد... المعلم.... والفنان.. وإلى كل من أحبه وتتلمذ على يديه: صفوت كمال: رفيقه فى رحلة الفولكلور المصرى، فاروق خورشيد: صاحب المعمل الفولكلورى».

وتقع الرسالة فى ٣٦٥ صفحة من القطع الكبير، وتحتوى على مقدمة وثلاثة أبواب وخاتمة وملحقين، وتنتهى بقائمة المصادر والمراجع.

وفى المقدمة يتعرض الباحث لمصطلح السيرة فيقول: «وتعرف السيرةبأنها الترجمة المأثورة لحياة النبى، صلى الله عليه وسلم، ثم أصبحت تدل على ترجمة الحياة بصفة عامة. ومعنى السيرة متسلسل من المسلك، أو طريقة الحياة اللذين تدل عليهما هذه الكلمة، واللذين يعدان تطوراً طبيعيًا للأصل (س ى ر) أى سلك. وصيغة الجمع لسيرة هى: سير،وهى أوسع مجالاً من مصطلح ترجمة حياة؛ لأن هذا المعنى الأخير يقتصر على تتبع مراحل حياة المترجم له وأعماله وآثاره وكتبه ؛ ولأن السيرة تستوعب الحكمة والنهج وتحقيق النموذج والمثال ...» . كما تعرض ، فى مقدمته ، للفرق بين السيرة والملحمة ، ومفهوم الشخصية فى العمل الدرامى ، والشخصية فى السيرة الشعبية ، والبطل المساعد والبطل المصاحب ، والأدوات المساعدة .. ويدل هذا التعرض على فهم الباحث الواعى لأهمية التعريف الإجرائى الذى سيلتزم به على مدار بحثه، فيما يخص تلك المصطلحات، لينطلق، من خلال رصد موضوعه وتصنيفه وتحليل مادته، على أساس مفاهيم قدم لها وأشار إلى التزامه بها لتكون عقد الاتفاق بين الباحث وقراء بحثه ومناقشيه. ومن خلال هذا الفهم الواعى استعرض فروض بحثه والمناهج العلمية التى سيلتزم بها فى رصد مادته وتحليلها.

وعنْونَ **الباب الأول** من الدراسة بـ «البعد الأسطورى ودور الخيال فى السيرة الشعبية»، واشتمل على فصلين: اهتم **الفصل الأول** بالعناصر الأسطورية فى تكوين الشخصية المساعدة، كما تناول، هذا الفصل، دور النبوءة فى تشكيل الشخصية المساعدة، من خلال قدرة بعض الأشخاص، أصحاب القدرات والصفات الخاصة، على تفسير رموز الأحلام، والتنبؤ بظهور شخصيات ستلعب دوراً مساعداً للبطل لتحقيق البطولة الجماعية، ومن هؤلاء: الكاهن «سطيح» الذى أنبأ عنترة من واقع رموز حلمه بابنيه «ميسرة» و «غصوب». كما أنبأت الحكيمة «عاقلة» سيف بن ذى يزن بابنه «مصر». كما يشير، فى هذا الفصل ، إلى الدور الذى تلعبه النبوءة فى تعرف البطل على أدواته التى تعينه على المقاومة، وتحقيق أهدافه البطولية: كالسيف والفرس واللوح المطلسم وغيرها. يقول الباحث: « وقد لعبت النبوءة فى السيرة الشعبية دوراً مميزاً، على هذا النحو، فى تقديم الشخصيات المساعدة للبطل فضلاً عن الأدوات التى يتوسل بها فى الحماية من أعدائه، وهو ما يجعل للنبوءة، بوصفها عنصراً أسطورياً، تأثيراً لظهور الشخصية أو الأداة، لتتكشف للبطل خطواته المستقبلية وما يجب أن يقوم به بعد ذلك، فضلاً عن أن النبوءة تقوم بتعريف البطل بالأمور التى يجهلها ليتجنب الوقوع فى الخطأ، مثل تجنب عنترة بن شداد قتل ابنه ميسره بعد أن أخبره الكاهن بحقيقة العلاقة التى تربطه به؛ الأمر الذى يجعلنا نشير إلى أن النبوءة قد وظفت فى السيرة لخدمة الحدث الدرامى وحلّ الصراع لصالح البطل والجماعة العربية فى النهاية».

كما يعرض الباحث، فى هذا الفصل، للدور الذى يلعبه الجن - بوصفه عنصراً أسطورياً - فى السيرة الشعبية لمساندة البطل وتحقيق البطولة فيقول: «والجن فى السيرة الشعبية يتخذ شكلاً ووظيفة وحركة سواء لصالح البطل (الجن الخير المسلم) أو ضده (الجن الشرير الكافر)، ويشير نص سيرة سيف بن ذى يزن إلى أنه قد: «كان، فى ذلك الزمان وذلك العصر والأوان، الإنس يصحبون الجن، والجن يصحبون الإنس، ويتحدثون معهم، ولا يفزعون منهم، ولا يمنعون بعضهم عن بعض، ويظهرون على وجه الأرض إلى زمن ظهور سيد الملاح محمد (ﷺ)»، وهذه الإشارة التى وردت فى نص السيرة تعطى تبريراً لظهور الكثير من الجان باعتبارها شخصيات لها دورها المؤثرفى الحدث، إلى جوار الشخصيات الإنسانية، وقد يعود ارتباط الإنس بالجن، فى السيرة، إلى المعتقد الشعبى العربى، الذى يفيد بأن الناس قد تكون من الإنس أو الجن.

ويحسب للباحث فى هذا الفصل - ضمن ما يحسب له - ذلك الجهد الذى بذله فى تقصى عناصر المشابهة بين سيرة أو حكاية القديس بولس، والنص المدون والشفاهى لسيرة سيف بن ذى يزن؛ حيث خلص إلى عناصر تكاد تكون متطابقة بين السيرتين، وقد أرفق جدولاً موضحاً لتلك العناصر.

وفى **الفصل الثانى** من هذا الباب تعرض لدور الخيال الشعبى فى انتخاب الشخصية المساعدة من خلال ثلاثة محاور رئيسية؛ فيحاول فى المحور الأول الكشف عن الشخصيات المساعدة بين التاريخ والخيال الشعبى حيث يقول: «لقد صاغت سيرنا الشعبية جوانب مهمة من تاريخ الأمة العربية والإسلامية بحيث نستطيع من خلال تذوق هذا الفن - فن السيرة - أن نكشف، بجلاء، عن موقف المجتمعات العربية إزاء مادار حولها من أحداث، ولا نستطيع أن نغفل دور المقاومة، الذى تبنته هذه المجتمعات، ضد العدوان الخارجى الذى اصطدم معها على مرِّ العصور؛ من فرس، وروم، ويهود، وصليبيين، وغيرهم. وتظهر فى أحداث السيرة نماذج عدة من الشخصيات المساعدة التى لها دور واضح فى حركة التاريخ العربى، هذه الشخصيات لم تظهر، بطبيعة الحال، بالدورنفسه الذى كانت تقوم به فى سياقها التاريخى؛ حيث نجد أن هناك إعادة توظيف لهذه الشخصيات، مرة أخرى، فى السيرة الشعبية، كما يلاحظ أن الوجدان الشعبى، وهو يعيد إنتاج تاريخه، لا يهتم كثيراً بالحوادث والأماكن والشخصيات التاريخية والتتابع الزمنى فى سياقه التاريخى الفعلى، وإنما يوظف ذلك كله فى خدمة هدفه الفنى بمضامينه الاجتماعية والثقافية؛ بحيث يبرز دور عامة الناس فى صنع تاريخهم،

وهو الدور الذى أهمله المؤرخون التقليديون لحساب الحكام». ويضيف: «... وسيحاول الباحث فى هذا الجانب من الدراسة الوقوف عند شخصيتين هما: عروة بن الورد فى سيرة عنترة، والخضر عليه السلام فى سيرة سيف بن ذى يزن ؛ للتعرف على كيفية التعامل مع هاتين الشخصيتين بعد انتقالهما من المصادر التراثية العربية إلى نص السيرة الشعبية ودور الخيال الشعبى الذى شكل الشخصيتين وحولهما من إطارهما التاريخى إلى الإطار الإبداعى».

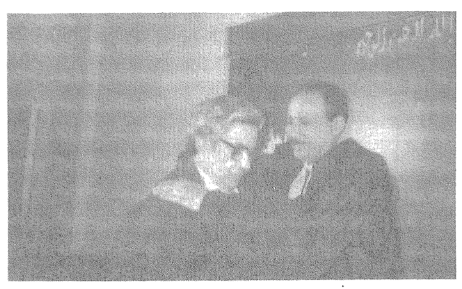
أما **المحور الثانى** فينتقل إلى الشخصيات المساعدة التى هى إبداع الخيال الشعبى؛ حيث يضيف كاتب السيرة وراويها من الشخصيات مالم يعرفه التاريخ، ويجعل لها من الأدوار ذات الأهمية ما يؤثر فى سير الأحداث، كشخصية «مقرى الوحش» الذى يمثل نموذج البطل من خارج القبيلة، و «ميسرة» و «غصوب»، و «الغضبان»، وهم الفرسان الذين يمثلون أبناء البطل، حيث يكتشفهم عنترة عن طريق المبارزة، وهم أبناؤه من دون «عبلة» التى تطرحها السيرة بوصفها امرأة عاقراً لا تنجب... أما «عنيترة» فهى ابنة عنترة أيضًا، وتعد البطل المساعد الوحيد من النساء، فضلاً عن أنها تختص بتميز وجودها على مسرح الأحداث بعد مقتل عنترة على يد الأسد الرهيص؛ إذ تمثل مرحلة الامتداد الثانية للبطل بعد الأبناء الذكور الذين يمثلون مرحلة الامتداد الأولى فى حياته. ويعرض الباحث للملابسات والأحداث التى أظهرت كل شخصية من الشخصيات؛ بحيث تم له الكشف عن أن قراءة هذه الشخصيات المساعدة للبطل فى بنية السيرة، تعطى انطباعًا بأنها ترسم، فى مجملها، صورة البطل فى كليته؛ بحيث تعمق كل منها على حدة جانبًا مهمًا فى شخصيته، فمولد البطل وتحقيق ذاتيته وقضيتا اللون والنسب ثم قصة الزواج من ابنة الأمير أو الملك ثم العدوان الخارجى؛ تمثل جميعها صوراً من شخصية البطل، لها ما يقابلها فى شخصيات أبطاله

المساعدين. وفى سيرة سيف بن ذى يزن يرى الباحث أن جميع الشخصيات المساعدة فيها من إبداع الخيال الشعبى باستثناء شخصية الخضر، ثم يعرض لكل شخصية من هذه الشخصيات.

أما **المحور الثالث** من هذا الفصل، فيناقش دور الخيال فى الرواية (الأداء) من خلال دور النص المدون فى عملية الأداء الشفاهى بالنسبة إلى رواة السيرة الشعبية وبخاصة المحترفين، والطرق والمدارس التى ينضوى تحتها غير المحترفين فى طريقتهم للأداء. كما يكشف عن مدى التدخل والإضافات التى تعد من صميم خيال الرواة والتى يرى الباحث أنها تحقق للنص ثراءً فنيًا يخرج النص من ركود الثبات داخل المدونات، ويكشف، فى الوقت ذاته، عن أن السيرة فيها من المرونة ما يجعلها قابلة ومستوعبة لثقافة المجتمع والجماعة الشعبية مرسلة أو مستقبلة للنص الشعبى.

أما **الباب الثانى** من الرسالة فقد اهتم بالبناء الدرامى للشخصية المساعدة وقسم إلى فصلين، تناول الفصل الأول الشخصيات المساعدة من الأخوة والأبناء، واستعرض، بشئ من التفصيل، شخصية الأخ غير الشقيق لعنترة «شيبوب» ومكانته الاجتماعية، وقدراته المهارية فى التنكر والشطارة، وخبرته بفنون القتال، كما اهتم بإلقاء الضوء على أبناء البطل فى السيرتين؛ محاولاً الكشف عن الدور الدرامى الذى يلعبه هؤلاء الأشخاص فى البناء الكلى لدراما السيرة.

أما **الفصل الثانى** من هذا الباب فيعرض للشخصيات المساعدة من الأصدقاء والأصهار. وفيما يخص الأصدقاء فتبرز شخصيتا «عروة بن الورد» و «مقرى الوحش» باعتبارهما نماذج تمثل الشخصيات المساعدة (أصدقاء البطل) فى سيرة عنترة بن شداد، ولكل منهما مرحلة الامتداد التى تصل إلى جيل أبنائه. وفى سيرة سيف بن ذى يزن تبرز شخصيات: «سعدون الزنجى» و «ميمون الهجام» و «سابك الثلاث»؛ حيث



الأستاذ فاروق خورشيد يهنىء تلميذه مصطفى جاد على ما قام به من جهد علمى فى دراسته.

يمثل ثلاثتهم نماذج البطولة المساعدة بوصفهم أصدقاء للبطل فى السيرة. ويقول الباحث: « إن هؤلاء جميعًا - فى كلتا السيرتين - وقفوا أمام البطل فى الميدان وحاولوا التغلب عليه، إلى أن جاءت لحظة المصاحبة والاكتشاف والاعتراف بالبطولة من كلا الطرفين: البطل/ البطل المساعد، ليستكملوا المسيرة، وليحققوا، معًا ، الغاية المنشودة التى تتمثل فى مواجهة العدوان الخارجى الذى يمثله الروم والفرس واليهود فى سيرة عنترة والأحباش وعباد النار فى سيرة سيف بن ذى يزن. كما أن للجان دوراً يرى الباحث أنه يمثل أهمية قد تتماثل مع الدور الذى يلعبه أصدقاؤه فى البناء الدرامى للسيرة الشعبية، ويعرض، بشئ من التفصيل، للدور الذى لعبته الجنية «عاقصة» و «عيروض» فى مساعدة سيف بن ذى يزن لتحقيق بطولته، ويشير إلى خلو سيرة عنترة بن شداد من تلك النماذج، وأن دور الجان فى سيرة عنترة لا يتعدى مواجهة البطل لعالم الجان الذين كانوا سببًا فى قتل ابنه الغضبان. ويرى أن العلاقة، هنا، علاقة ثأرية بين عالم الإنس وعالم الجن، أما فى سيرة سيف بن ذى يزن فإن العلاقة تقترب من التوحد بين الإنس والجن، لدرجة وجود صلة قرابة بين البطل والجان بأكثر من صورة. أما السحرة فيرى الباحث كذلك أنهم يلعبون دوراً مهمًا فى سيرة سيف بن ذى يزن غير أنهم لا يلعبون الدور نفسه فى سيرة عنترة، ويرجع ذلك إلى أن السبب قد يكمن فى ارتباط سيرة سيف بالنبوءات والأدوات السحرية المرتبطة بعصور الأنبياء: مثل سيدنا سليمان وآصف بن براخيا وسيدنا نوح عليه السلام وسيدنا لقمان وغيرهم.. ويبحث فى دور كل من الحكيمة «عاقلة»، و «إخميم الطالب» و «برنوخ الساحر» و «سيرين الطالب» فى تحقيق بطولة سيف من خلال البناء الدرامى لسيرته. وفيما يخص الأولياء، فيشير الباحث كذلك إلى المكانة التى احتلها الأولياء فى سيرة سيف بن ذى يزن، فى حين أن هذه المكانة لا تبرز فى سيرة عنترة. ويعرض للدور الذى لعبه «الخضر» و «الشيخ جياد»، و «الشيخ عبد السلام»، و «الشيخ أبو النور الزيتونى»، و«الشيخ عبد القدوس»، و «الشيخ سطيح» فى سيرة سيف بن ذى يزن.

أما الباب الثالث من هذه الرسالة فقد اهتم بتناول الأدوات المساعدة فى تحقيق البطولة. واختص **الفصل الأول** بالبحث فى الدور الذى لعبه كل من الفرس والسيف بوصفهما عنصرين مساعدين للبطل فى تحقيق البطولة الجماعية التى من أجلها تحقق الوجود الفعلى للسيرة الشعبية. كما اهتم **الفصل الثانى** برصد وتحليل الأدوات السحرية المساعدة للبطل، وقسمها الباحث إلى أربعة أنواع: النوع الأول يعرض لأدوات الحماية من الأرصاد السحرية، والثانى يعرض للأدوات النفعية كالقدح والزمردة، والثالث يتناول أدوات تسخير الجان والقضاء عليه، والرابع يتناول أدوات تقوم بأكثر من وظيفة، ويرتبها حسب ظهور كل منها فى الأحداث على النحو التالى: الخاتم الجوهر، الخاتم النحاسى، خاتم البحر، خاتم الفرس، خاتم الدهقان، خاتم الأرصاد، خاتم صاروخ الجنى، وهذه الأدوات تلعب دوراً شديد الأهمية وعلى وجه الخصوص فى سيرة سيف بن ذى يزن؛ حيث يمثل انتقال الخاتم بين الأصابع المختلفة ليد البطل إشارة إلى تحقيق بعض الغايات التى يأمل فيها، من خلال ظروف ومواقف تدفع بالبطل نحو استخدام تلك الأداة للمساهمة والاشتراك فى تحقيق ما يريد، أو ما تريده السيرة الشعبية ذاتها من توفير عناصر تحقيق البطولة الجماعية التى هى من صميم أهداف السير الشعبية، على وجه العموم، لتخلق جواً من الراحة والمتعة وتحقيق الذات عند جمهور المتلقين وهم غاية ما تقصده السيرة، فتندفع بكل عناصر إجادتها نحو هذا الهدف.

ويختم مصطفى شعبان جاد بحثه بخمس نتائج مهمة نوجزها فيما يلى:

١ - إن ارتباط مفهوم البطولة فى السيرة الشعبية بعدة نماذج من الشخصيات المساعدة هو ما يكون مفهوم البطولة الجماعية.

٢ - إن الشخصية المساعدة فى السيرة الشعبية لها سماتها البطولية الخاصة بها، ومن ثم فإن انضمام هذه الشخصية لمساعدة البطل يعد إضافة لجانب بطولى جديد أو متميز.

٣ - إن غياب إحدى الشخصيات المساعدة فى السيرة يخل بمفهوم البطولة الجماعية، ويؤثر فى سياق أحداث السيرة.

٤ - تتميز الشخصية المساعدة فى السيرة الشعبية بأنها تحمل مقومات الأسطورة من حيث كونها امتداداً لبعض العناصر الأسطورية والتاريخية.

٥ - تشكل أدوات البطل فى السيرة الشعبية دوراً مميزاً فى إطار بطولة بطل السيرة، حيث تشترك سيرتا عنترة بن شداد وسيف بن ذى يزن فى وجود السيف والفرس باعتبارهما أداتين رئيسيتين فى تحقيق البطولة.

وعند هذا الحد أنهى الباحث فصول رسالته وقد أثنت لجنة الحكم والمناقشة على الجهد الذى بذله الباحث والتزامه بالمنهج النقدى - الذى وجهته إليه الأستاذة الدكتورة نهاد صليحة - والتحليل الفولكلورى لمادة بحثه.

واقترحت اللجنة منحه درجة الامتياز مع التوصية بطبع رسالته على نفقة أكاديمية الفنون، وهكذا انضم إلى جيل الباحثين الأكاديميين باحث آخر، يسعى إلى تحقيق المزيد من الجهد العلمى فى الكشف عن عناصر ومكونات وخصائص الثقافة العربية، تراثاً ومأثوراً.

الملتقى القومى الأول للفنون الشعبية

إبراهيم حلمى

شهدت القاهرة فى الفترة من ١٧ إلى ٢٢ من ديسمبر ١٩٩٤ أسبوعًا مزهرًا فى إثراء حركة الفنون الشعبية العربية، من خلال لقاءات عدة، تحاور فيها، ليل نهار، المهتمون بها من المصريين والعرب وغير العرب فى قضايا مهمة وحيوية.

بدأ الافتتاح بدار الأوبرا فى صباح يوم السبت ١٧ من ديسمبر بقاعة المسرح الصغير، حيث قام الدكتور (جابر عصفور) أمين عام المجلس الأعلى للثقافة نيابة عن السيد (فاروق حسنى) وزير الثقافة ورئيس المجلس الأعلى للثقافة بافتتاح الملتقى.

أعلن الدكتور (جابر عصفور) أن القاهرة فى وقت انعقاد الملتقى تشهد تحركًا ثقافيًا متعدد الاهتمامات، مثل بينالى القاهرة وملتقى المسرح العربى الأول والملتقى القومى الأول للفنون الشعبية، وهو ما يجسِّد نشاطًا ملحوظًا فى القاهرة فى هذه الآونة.

وقد أعلن الدكتور (جابر عصفور) أن (فاروق خورشيد) رئيس الملتقى قد رفض تكريمه ضمن المكرمين فى الملتقى، وهذا فى حد ذاته تكريم له حيث اكتفى هو بذلك.

وألقى (فاروق خورشيد) رئيس الملتقى كلمة أوضح فيها المحاور التى تدور حولها أبحاث ودراسات الملتقى مثل الاستلهام الحقيقى للفنون الشعبية والآداب الشعبية، وقضية المصطلح، والفنون الشعبية والتنشئة بنقاطها الثلاث وهى: الطفل والأسرة والمدرسة، ثم الفنون الشعبية ووسائل الاتصال.

وأشار الأستاذ (فاروق خورشيد) إلى اهتمام الملتقى بإقامة معرض للفنانين الذين قاموا باستلهام المأثور الشعبى، وأن هذا المعرض سيصاحب الملتقى فى قاعات المجلس الأعلى للثقافة بالزمالك.

عقب افتتاح الدكتور (**جابر عصفور**) أمين عام المجلس الأعلى للثقافة لجلسات الملتقى عُقِدَتْ الجلسة الأولى برئاسة **الأستاذة الدكتورة (سمحة الخولى)** من (**مصر**) والتى ناقشت وأدارت نقاش أبحاث السادة: (**ريمى كاشيللو**) من (**زائير**) حول أشكال استلهام الفن فى زائير الذى ألقاه باللغة الإنجليزية، ومن ثم قامت **الدكتورة (سمحة الخولى)** بالترجمة، كما عرض الدكتور (**هانى جابر**) من (**مصر**) بحثه الذى دار حول الفنون النسجية التقليدية، وعرض **الأستاذ الدكتور (هانى جابر)** مفهومه للتغيرات التى ألمت بالحرف والصناعات التقليدية، وفلسفة الإنتاج الحديث وأسلوب العمل الآلى وأثرهما على الحرف والصناعات التقليدية والبيئية، كما أظهر دور المبدع الشعبى فى التوازن بين الماضى والحاضر وتأثير ذلك على مستقبل الحرف والصناعات التقليدية.

ثم تلاه الأستاذ (**جودت عبدالحميد يوسف**) ببحثه «**الفولكلور التطبيقى بين تجارب من النوبة القديمة ومستقبل واحة سيّوه**»، حيث أوضح مفهومه لمصطلح «الفولكلور التطبيقى»، ثم عرض للتغيرات التى تواجه الفنون الشعبية فى العالم بصفة عامة وفى مصر بصفة خاصة، وتطرق لأثر السد العالى فى منطقة النوبة وفعل الهجرة فى حياة أبناء النوبة، ثم أثر التغيرات التى ألمت بواحة سيوه على الأهالى فيها، وتناول رحلات المعمارى العالمى المصرى (**حسن فتحى**) بالشرح والتحليل منذ عام ١٩٤١ إلى منطقة النوبة وما تمخضت عنه من توظيف حقيقى لعناصر التشكيل الشعبى مما كان سببًا فى تقدير الدولة بمنحه جائزة الدولة التشجيعية ثم التقديرية عامى ١٩٥٨ و١٩٦٧ ثم تقدير العالم كله لجهوده فى مجال توظيف الفولكلور فى البيئة مما جعل شيخ المعماريين (**حسن فتحى**) يعد رائداً فى تطبيق الفولكلور فى البيئة.

ثم عرض الباحث بعض الوحدات الزخرفية الشعبية للنوبة فى نطاق التطبيق فى اتجاهين: استلهام الفنان الشعبى ذاته. أو وضع دليل لما جمع، ميدانيًا، بالصور والرسوم للحفاظ على المأثور الشعبى.

وقام **الأستاذ الدكتور (مصطفى الرزاز)** بعرض بحثه حول «**تصنيف العناصرالزخرفية فى الفن الشعبى المصرى**»، فعرض للدراسات النوعية فى الفنون التشكيلية الشعبية، وضرورة إعداد أطلس مرجعى للزخارف الشعبية المصرية للحفاظ على هذه الفنون من الاندثار فيفوتنا قطار رصدها وتسجيلها.

فى مساء يوم الافتتاح ١٧/١٢/١٩٩٤

انتقلت جلسات الملتقى من دار الأوبرا إلى قاعات المجلس الأعلى للثقافة بالزمالك، حيث قام **الأستاذ الدكتور (جابر عصفور)** فى الساعة الخامسة مساءً بافتتاح معرض الفنون التشكيلية المصاحب لجلسات الملتقى، حيث ضم بعض أعمال الفنانين الذين استلهموا المأثور الشعبى فى إنتاجهم الفنى، فعرض الفنان (**خميس شحاته**) لوحته «الزناتى خليفه»، التى أظهرت استخدام الفنان الجيد لعنصر الخط متداخلاً مع عناصر الرسم والزخرفة، كما عرضت الفنانة (**سوسن عامر**) بعض لوحاتها الفنية المستلهمة من البيئة، وعرض الفنان (**رؤوف أيوب**) لوحتين بشغل الخيامية لبعض المناظر التاريخية والأثرية فى شارع (المعز لدين الله) مؤكداً على أن مدرسة (**عبدالسلام الشريف**) الرائد فى مجال استلهام فنون الخيامية قد خرّجت لنا أحد تلامذتها، وقد عرضت الفنانة (**صفية عبدالرازق**) والفنان (**محمد رشاد السيد**) والفنان (**عادل محمد حسن**) والفنان (**سند**) بعض نماذج من إنتاجهم فى الفخار حققت ميزتين: الأولى: الابتكار فى اختيار النماذج المعروضة، والثانية: الجمال والاحتفال بعناصر الزخرفة الجمالية. كما عرضت الفنانة (**ثناء عزالدين**) نماذج من الطباعة على الحرير.

وقد عرض الفنان (**إبراهيم حسين**) بعض نماذج من إنتاجه الفنى، ومما استلفت الانتباه لمساته الفنية العالية، فضلاً عن مقتنيات (**نهلة إمام**) التى جمعتها من منطقة شمال سيناء أثناء دراستها التحضيرية لرسالتها فى الماجستير عن فنون المنطقةوعاداتها وتقاليدها. كما عرضت الفنانة القديرة (**صفية حسين**) بعض أعمالها من الخزف.

وبعد افتتاح المعرض عقدت الجلسة المسائية والتى رأستها **الأستاذة الدكتورة (دلال الزين)** من (**الكويت**)، وقد تناولت هذه الجلسة أبحاث الدكتورة (**سنية خميس**) من (**مصر**) فى مجال دراسة الأزياء الشعبية بحى بحرى بالإسكندرية، حيث قامت بدراسة المكان جيداً وملابس الرجال وملابس النساء.

وقام الأستاذ (**إبراهيم حسين**) من (**مصر**) بعرض دراسته حول «**الأثواب النسائية المطرزة فى واحات الصحراء الغربية**»، وقد صاحب عرضه إظهار لبعض الشرائح الملونة للنماذج من تلك الثياب وبعض نماذج للعمارة هناك.

وعرض (**معجب سعيد زهرانى**) من (**السعودية**) بحثه الذى دار حول «**الشعر النبطى**» فعرّف الحاضرين بمن هم النبط وكيفية نشأة شعرهم، وقارن بين شعرهم وشعر الفصحى، كما عرض لأغراض الشعر النبطى فى الوصف والمدح ومدى بلاغته وأوزانه الشعرية، وأنواعه المختلفة.

وفى المساء أقام الملتقى حفلاً ساهراً فى مسرح البالون فى سهرة للمشاركين فى الملتقى مع فرقة رضا للفنون الشعبية ورقصاتها المتميزة التى شهدت لها مختلف الدول التى زارتها.

اليوم الثانى للملتقى ١٨/١٢/١٩٩٤

فى صباح يوم الأحد ١٨ من ديسمبر ١٩٩٤ عقدت الجلسة الصباحية برئاسة الأستاذ (**فرج العنترى**)، حيث ألقى الأستاذ (**عبدالحميد توفيق زكى**) بحثًا حول الطفل والتراث أوضح فيه الفرق بين الأغنية والنشيد والغناء الفردى والغناء الجماعى وبعض الرقصات العربية وارتباطها بالغناء والإيقاع.

وكان بحث الأستاذ (**يوسف الشارونى**)حول «**على الزيبق بين السيرة والرواية**» مشيراً إلى استلهام الأستاذ (**فاروق خورشيد**) عمل أدبى منها بغرض وصول السير بنفسها إلى القراء، وملائمتها لذوق العصر بالصياغة الجديدة وتعرف القارئ على مفاهيم الشخصية العربية للحياة وموقفها منها. وقد تناول قضية الشكل بين النص الأصلى للسيرة ورواية على الزيبق والاختلاف بينهما، ثم عرض للمضمون كذلك والأسلوب واللغة والشخصيات والعنصر الدرامى فى العمل الأدبى المستلهم.

ثم عرضت الباحثة (**يسرية مصطفى**) بحثها الخاص بـ «**الفنون الشعبية وأشكال الاستلهام فى الموسيقى الشعبية**»، حيث عرضت لبعض نماذج من مؤلفى الموسيقى مثل (**زكريا أحمد**) و (**على إسماعيل**) و (**محمد عبدالوهاب**)، وسبل استلهامهم للموسيقى الشعبية، كما عرضت بداية العمل فى أوبريت «يا ليل يا عين» والموسيقى الأكاديمية واستلهام البعض من الأكاديميين مثل: (**جمال عبدالرحيم**) بوصفه موسيقاراً أثر فى تيار مدرسة التأليف القومى المعاصر. وكذلك الفنان (**سيد مكاوى**)، وعرضت الباحثة بعض نماذج من أغانى العمل والأفراح وتحليل لبعض الأغانى الوطنية ونداءات الباعة باعتبار ذلك طريقًا للاستلهام الموسيقى الفنى.

عقب انتهاء جلسات الصباح افتتح المقهى الشعبى فى فناء حديقة المجلس الأعلى للثقافة بتقديم المشروبات الشعبية من شاى وقهوة وحمص الشام، وصاحب ذلك نغمات وأغانى ومواويل فرقة الآلات الشعبية التى أشركها الأستاذ (**عبدالرحمن الشافعى**) فى الملتقى، طوال أيام انعقاده، فى فترات الاستراحة بين جلسات الصباح وجلسات المساء، مما بعث فى الحاضرين إنعاشاً فى نفوسهم مع نغمات الفن الشعبى الأصيل، وهو الأمر الذى كان واضحاً فى استجابة الحاضرين وتصفيقهم للأداء المتميز لهذه الفرقة.

جلسات المساء

كان رئيس الجلسة هو **الأستاذ الدكتور** (**أحمد مرسى**)، حيث عرض الباحث **الدكتور** (**كمال الدين حسين**) من (**مصر**) بحثه «**حول الاحتفالية الشعبية والطفل فى مصر مع التطبيق**»، وهى احتفالية «السبوع»، وقد تناول فيها الطقوس الخاصة بالليلة السابقة للسبوع، وكذلك طقوس السبوع ذاتها باعتبارها امتداداً تاريخياً عميقاً مع إظهار بعض المتغيرات التى ألمت بظاهرة السبوع.

وعرضت الباحثة (**أمينة مرزوق**) دراستها «**نحو مشروع عروسة قومية مصرية**»، فتعرضت للعروسة فى مصر القديمة وفى العصر القبطى ثم الإسلامى، وأظهرت أهمية المشروع من الناحية الاقتصادية وكيفية توظيف المشروع للعروسة فى البيئة والطفل باعتبارها رمزاً وعنصراً، وفى إنشاء المتاحف.

ثم عرضت الفنانة الباحثة (**سوسن عامر**) دراستها «**أثر التراث فى الإبداع الشعبى التشكيلى**» من خلال بعض الرسوم الفنية كالزير سالم وحسن ونعيمة، وربطت الباحثة بين الفنون الشعبية التشكيلية وفنون الغناء والأداء ربطاً عضوياً.

فى الجلسة الثالثة التى رأسها **الأستاذ الدكتور** (**محمود ذهنى**) عرض الأستاذ (**صفوت كمال**) بحثه حول «**الإبداع الفنى بين الذاتية الفردية والجماعية**»، حيث

تناول الفرق بين الذاتية والشعبية فى الفن، وأظهر أن الإبداع الشعبى هو إبداع يتوازى مع الإبداع الفردى فى المجتمع، وتحدث عن النفعية والجمال حيث ارتبطا معًا عند الفنان الشعبى ببساطة وبخبرة متوارثة، وفرّق بين ما هو تقليدى وما هو شعبى من حيث الثبات والتغير، وأبرز دور وسائل الإعلام الحديثة فى التداخل الثقافى بين الشعوب، وأشار إلى أن عملية الإبداع تخضع لقواعد الإبداع الفنى بوصفها قيماً جمالية، وأن التواصل الثقافى هو الذى يعطى للإبداع الشعبى واقعه، كما أن هذا الإبداع له قواعده المختلفة عن الإبداع الفنى.

وتناول **(حسن عريبى)** من **(ليبيا)** قضية المصطلح فأشار إلى أنه حضر فى عام ١٩٨٨ مؤتمراً بمدينة ليننجراد مع عدد من الموسيقيين العالميين، وقد نبههم إلى أن المؤتمر يكرس لخدمة مجتمع الصفوة وعلى المؤتمرات أن تجذب إليها القواعد الشعبية العريضة.

أما الدكتورة (فريال غزول) من **(العراق)**، فقد عرضت دراستها **«التنظير فى الفولكلور دراسة مقارنة»**، حيث ألقت الضوء على ثلاث دراسات فى الفولكلور نظرياً وهى دراسة الروسى **(فلاديميربروب)** والإيطالى **(أنطونيو جرامشى)** والهندى **(أ. ك. رامانوجان)**، ووقفت عند مصطلحاتهم وآليات استدلالهم، كما توصلت الباحثة إلى أن اهتمام **(بروب)** كان علميًا على الماضى، أما همّ **(جرامشى)** فكان إيديولوجياً ونحو المستقبل فى حين أن اهتمام **(رامانوجان)** كان جماليًا، ويتعامل مع الحاضر فى تواصل بين مقدم العمل الأدبى ومتلقيه.

وقدم **الأستاذ الدكتور (أحمد مرسى)** دراسته **«الفولكلور وثقافة المستقبل»**، فأظهر مفهومه عن ثقافة المستقبل، وطرح قضية الثقافة المحلية والثقافة الكونية والجدل الدائر بين الشعبى والخاص، ووظيفة التراث، وما حدود المادة الشعبية ووظيفتها وسياقها، كما أبرز قضية المصطلح خاصة «الشعب» وإلام يستمر الجهل بدور المبدع، وكذلك اللغة وحدود تغيرها واستمرارها، كما أشار إلى دور الفولكلور بخصوص ما يمكن تصوره عن شكل ثقافة المستقبل مما أعطى النقاش معه دفئاً وحرارة.

اليوم الثالث ١٩٩٤/١٢/١٩.

ألقى الدكتور (قاسم عبده قاسم) بحثه حول **«الموروث الشعبى والدراسات التاريخية»**، تلاه بحث الدكتور **(محمود ذهنى)** حول **«الفنون الشعبية والمصطلح»**، ثم **(أحمد شفيق أبو عوف)** الذى ألقى بحثاً حول **«الفنون الشعبية ومستقبل الثقافة»**.

أما الجلسة الثانية والثالثة فكان محورهما **«الفنون الشعبية والتنشئة - الطفل والأسرة والمدرسة»**. ورأس الجلسة الثانية **(حسن عريبى)** من **(ليبيا)**، فألقى الدكتور **(إبراهيم شعلان)** بحثاً حول **«الأسرة والأمثال الشعبية»**، ثم ألقى **(سميح شعلان)** بحثًا عن **«قيمة الإنجاب»**، و**(عبدالتواب يوسف)** عن **«الطفل والفنون الشعبية»**، والدكتورة **(فاطمة يوسف القلينى)** حول **«القوى الغيبية فى قصص وحكايات الأطفال»**، و**(إبراهيم حلمى)** حول **«فن كتابة قصص الأطفال من السيرة الشعبية عند فاروق خورشيد»**.

ورأس الجلسة الثالثة **(عبد الرحمن جبقجى)** من **(سوريا)** فألقى **(عبد الغنى الشال)** بحثًا حول **«الفنون الشعبية والمدرسة»**، والدكتورة **(سلمى عبد العزيز)** حول **«الفنون الشعبية والتنمية الثقافية»**، والدكتورة **(ثناء عز الدين)** حول **«الفنون الشعبية فى الأسرة المعاصرة»**، ثم أعقب ذلك زيارة الوفود لمشاهدة عرض الصوت والضوء بالهرم.

اليوم الرابع ١٩٩٤/١٢/٢٠

رأس جلسة الصباح الدكتور **(محمد الجوهرى)**، وألقت **(نهلة عبد الله إمام)** بحثها الذى دار حول **«الأسرة البدوية فى شمال سيناء»**، ثم ألقى الدكتور **(سليمان محمود)** بحثه الذى دار حول **«الوحدات الزخرفية وفنون أخميم»**، كما شارك فى هذه الجلسة كل من الدكتور حسن الخولى والدكتورة منى الفرنوانى، أما الجلسة الثانية فقد رأسها **الأستاذ (يوسف الشارونى)**، وألقت **(سونيا ولى الدين)** بحثها الذى دار حول **«المرأة والإبداع الشعبى»**، كما ألقى **(أحمد عبد الرحيم)** بحثه الذى دار حول **«الثأر فولكوريًا»**، كما ألقت **«عايدة خطاب»** بحثها عن **«الحنة»**.

وكانت الجلسة الثالثة برئاسة **الأستاذ (عبد الحميد حواس)**. وفى هذه الجلسة ألقى **(عبد الرحمن جبقجى)** **(سوريا)** بحثه حول **«وسائل الاتصال والتثقيف الجماهيرى»**، كما ألقى **(حسام أبوزيد)** بحثه الذى دار حول **«التثقيف الجماهيرى»**. وألقى **الدكتور (عبدالقادر**



مختار) بحثه حول «الفنون الشعبية والحياة المعاصرة» وألقت الدكتورة (دلال الزبن) بحثها الذى دار حول «دور الفنون الشعبية ووسائل الاتصال الجماهيرى». وفى ختام اليوم أقيم حفل الفرقة القومية للموسيقى الشعبية بمسرح البالون وحضره الأعضاء المشاركون فى الملتقى.

اليوم الخامس ٢١/١٢/١٩٩٤

كانت الجلسة الأولى برئاسة (معجب سعيد زهرانى) من (السعودية)، وألقى الأستاذ (فاروق خورشيد) بحثه حول «الأدب الشعبى وعصر الاتصال العالمى»، وألقى (سجواف ماركزوك) بحثه الذى دار حول «التهديدات الموجهة للثقافة الشعبية فى العالم المعاصر». أما الجلسة الثانية فكان محورها «تقنيات الجمع» وكانت برئاسة الدكتورة (علياء شكرى)، وألقى (مبابى كاتانا) بحثه حول «تقنيات الجمع والتسجيل»، وألقى (مصطفى شعبان جاد) بحثه حول «التصنيف»، وكذلك ألقى (جابريل برون) بحثه حول «تقنيات الجمع»، وألقت الدكتورة (فاتن أحمد على) بحثها تحت عنوان «وظائف المعتقدات السحرية عند صيادى أبى قير».

● أما الجلسة التالية فقد شملت «الفولكلور التطبيقى» حيث رأس الجلسة الدكتور (أسعد نديم)، فألقت الدكتورة (سوزان السعيد يوسف) بحثها حول «المنزل الريفى فى المناطق المستصلحة»، وشاركت (وداد حامد) ببحثها «المتحف الإثنوجرافى»، والدكتورة (سامية حسن) ببحثها «الأزياء والحلى فى ليبيا»، وشاركت (أمانى سليمان) ببحث حول «الرموز التشكيلية الشعبية». واختتم اليوم بليلة سياحية على سطح النيل فى إحدى المراكب السياحية بدعوة من هيئة تنشيط السياحة لأعضاء الملتقى.

اليوم السادس ٢٢/١٢/١٩٩٤

رأس الجلسة الدكتور (أسعد نديم) ونوّه بمشاركة الشباب فى المسابقة البحثية التى أقامتها لجنة الفنون الشعبية وشارك فيها اثنا عشر متسابقًا، حيث فازت الباحثة (أحلام أبوزيد رزق) بجائزة المسابقة، ثم تلى ذلك تسليم درع لجنة الفنون الشعبية للسادة المكرمين فى مجال دراسات الفنون الشعبية، وقام السيد الوزير فاروق حسنى بوصفه وزيراً للثقافة ورئيسًا للمجلس الأعلى للثقافة بتكريم الرواد بنفسه، وكان هؤلاء المكرمون هم : أستاذ (أحمد رشدى صالح)، و (سعد الخادم) والدكتورة (سهير القلماوى)، والأستاذ (صفوت كمال)، والأستاذ (عبدالحميد توفيق زكى)، والدكتور (عبدالحميد يونس)، والدكتور (عبدالعزيز الأهوانى)، والأستاذ (عبدالسلام الشريف)، والأستاذ (عبدالغنى أبوالعينين)، والدكتور (فؤاد حسنين على)، والأستاذ (فوزى العنتيل) والدكتور (محمود ذهنى)، والدكتور (محمود أحمد الحفنى)، و (زكريا الحجاوى). وتلى التكريم إلقاء التوصيات التى خرج بها المشاركون فى الملتقى والتى جاءت على النحو الآتى:

«التوصيات»

● إقامة جسور اتصال وتعاون بين الهيئات والمؤسسات والجماعات والأفراد المشتغلين بالفنون الشعبية والمهتمين بها... والعمل على خلق كيان عضوى يضمهم... وليكن - مثلاً - تحت اسم «الجمعية الفولكلورية المصرية»، أو «مجمع الفولكلور المصرى».

● إقامة جسور اتصال للتعارف ودعم التعاون بين الهيئات والمؤسسات والجماعات الفولكلورية فى مصر ومثيلاتها فى الأقطار العربية لتوحيد الجهود نحو النهوض بالفنون الشعبية العربية...

● الوقوف على منجزات الدول المختلفة فى مجالات الفنون الشعبية لمعرفة آخر ما وصلت إليه دراساتهم وجهودهم فيها، وحبذا لو تم ذلك عن طريق تعاون مشترك أو اتفاقيات ثقافية.

● تشكيل لجنة من المتخصصين فى العلوم الفولكلورية - بشتى فروعها - للعمل على تحديد وتوحيد المصطلحات، والمسميات، والمفاهيم، والتعاريف توطئة لوضع معجم فولكلورى شامل أو دائرة معارف فولكلورية.

● تبنى الأعمال العلمية الكبيرة ومنها ـ الآن ـ على سبيل المثال:

ـ سرعة إنجاز الأطلس الفولكلورى.

ـ تشكيل لجنة لتنفيذ أطلس الزخارف الشعبية.

ـ التوسع فى إقامة المؤتمرات والندوات واللقاءات التى تخدم الفنون الشعبية بعامة أو فرعًا من فروعها.

ـ دعوة مراكز التراث الشعبى الرسمية فى العواصم العربية إلى دعم النشاطات الشعبية المهتمة بهذا الحقل.

● حث وسائل الإعلام على بذل المزيد من الاهتمام بالفنون الشعبية وذلك عن طريق:

ـ تخصيص مساحات أوسع لها سواء على صفحات الجرائد والمجلات وفى ساعات الإرسال الإذاعى والتليفزيونى.

ـ إسناد الكتابة فيها، أو إعداد البرامج لها، إلى متخصصين مؤهلين.

ـ الاحتفاء بالتراثيات سواء عن طريق نشرها وإذاعتها، بعد إعدادها الإعداد المناسب، أو عن طريق الأعمال المستوحاة منها والمتصلة بها.

ـ إدخال الذاتيات الشعبية فى برامجها كلما أمكن ذلك، سواء كانت البرامج مسمطة (مقالات أو مقابلات)، أو كانت حية (ريبورتاچات)، أو كانت أعمالاً درامية.

ـ عمل مسابقات وجوائز ومنافسات فى الفنون الشعبية.

● نشر الكتب والمطبوعات ذات القيمة العلمية فى مجالات الفنون الشعبية مثل:

ـ نشر الكتب التى لم يتسن نشرها حتى الآن ـ سواء كانت مؤلفة أو مترجمة ـ ويمكن البدء بمعجم للفولكلور وكتاب شيفر عن موسيقى سيوه، ترجمة الدكتور جمال عبدالرحيم.

ـ إعادة نشر الكتب التى نفدت طبعاتها من مدة طويلة، ولم يستطع الباحثون والدارسون الحصول عليها على الرغم من أهميتها، وقد اقترحت لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة عدداً منها هو:

ـ قاموس العادات والتقاليد للأستاذ أحمد أمين.

ـ الهلالية والظاهر بيبرس للدكتور عبدالحميد يونس.

ـ قصصنا الشعبى للدكتور فؤاد حسنين.

ـ ألف ليلة وليلة للدكتورة سهير القلماوى.

ـ فى الرواية العربية للأستاذ فاروق خورشيد.

ـ البطل فى الأدب والأساطير للدكتور شكرى عياد.

ـ نشر التراثيات المشهورة بعد إعدادها وصياغتها فى أسلوب عصرى مثل: السير الشعبية، وألف ليلة وليلة، ومختارات من المقامات، وحكايات منتقاة من عظائم الكتب: كتاب الأغانى، وكتاب العرائس وتاريخ اليعقوبى ونحوها.

● تدعيم المعاهد والأقسام الخاصة بدراسات الفنون الشعبية فى شتى مجالاتها للنهوض بها وإنشاء المزيد منها.

● تطوير مركز الفنون الشعبية؛ ليصبح مؤسسة قادرة على أداء المهام المنوطة به، وأهمها:

ـ جمع وتسجيل الموروثات التراثية بالطرق العلمية الحديثة للحفاظ عليها قبل اندثارها أو تحولها، ولعل ما يجرى من تغيرات على أرض واحة سيوه، الآن، يستدعى سرعة تسجيل فنونها الشعبية قبل اختفائها.

ـ إنشاء مكتبة فولكلورية موسعة وحديثة الطراز تضم كافة المراجع العلمية المطبوعة والمسموعة والمرئية لتكون فى خدمة الدارسين والباحثين.

ـ إنشاء متحف للفنون الشعبية أو متاحف لكل فن منها؛ ليكون أداة تثقيف وترفيه على نسق المتحف الزراعى أو المتاحف الملحقة بقلعة محمد على.

ـ المعاونة فى تنفيذ برامج تعليمية أو تدريبية تُعدها أو تقوم بها المؤسسات التعليمية المتخصصة فى الفنون الشعبية.

● إدخال الفنون الشعبية ضمن البرامج التعليمية فى شتى المراحل وذلك عن طريق: *

ـ إدخالها - بطريق غير مباشر- ضمن أنشطة أطفال ما قبل المدرسة فيما يمارسونه من ألعاب ورسوم وأشغال وأناشيد وحكايات.

ـ إدخالها بطريق مباشر ضمن الأنشطة الحرة والهوايات والجمعيات الفنية فى شتى المستويات التعليمية بالمدارس والجامعات.

ـ تقديمها للتلاميذ من خلال الكتب المختلفة مثل: كتب المطالعة والقراءة، وشرح الوقائع التاريخية، والبيئات الجغرافية، وحصص الرسم والأشغال اليدوية والتربية الفنية.

ـ جعل الفنون الشعبية مادة أساسيةمن مواد الدراسة فى كليات ومعاهد التربية بأقسامها المختلفة.

● عمل معارض متخصصة لأشكال الإبداع الفنى التشكيلى لأعمال الفنانين التشكيليين الذين يستلهمون عناصر أو موضوعات من الفن الشعبى فى أعمال فنية محدثة مع منح جوائز للأعمال المتميزة.

● إقامة مهرجانات دولية للفنون الشعبية وبخاصة العربية؛ لتحقيق التعارف بين أشكال الإبداع الشعبى على المستوى القومى والعالمى.

● العمل على إنشاء متاحف للفنون الشعبية بالدول العربية تضم نماذج مؤلفة من مختلف فنون الإبداع الشعبى التشكيلى مع إجراء دراسات علمية لتوثيق هذه المواد.

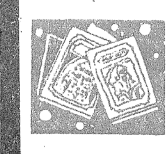
● رعاية الفنانين الشعبيين وإصدار سجل عن المتميزين منهم ومجالات تخصصهم.

● الاستفادة من المتخرجين فى المعهد العالى للفنون الشعبية فى الإشراف على النشاطات الفنية المختلفة وبخاصة فى مجال الفنون الشعبية التعبيرية.

● عدم الترخيص بإصدار شرائط أو عمل فرق شعبية دون أخذ موافقة مركز دراسات الفنون الشعبية.

مقرر لجنة التوصيات

أ . د محمود ذهنى






فتوح البهنسا الغراء

كتاب من كتب المغازى الإسلامية

إبراهيم كامل أحمد

مؤلف كتاب «فتوح البهنسا»

مؤلف هذه النسخة المخطوطة من كتاب «فتوح البهنسا الغراء، هو محمد بن محمد بن المعز، [1] وكذلك ظهراسمه على النسخة الأخرى المخطوطة والمحفوظة، أيضا بدار الكتب القومية بالقاهرة، والتى تم الفراغ من نسخها فى ٢٧ شعبان ١٢٨٢هـ بخط فولى بن تونى بن على بن بدر، كذلك جاء اسمه فى أول نسخة مطبوعة[٢] فى القاهرة سنة ١٩٦٥ (١٣٨٤هـ) : «قال الشيخ العلامة والعمدة الفهامة محمد بن محمد المعز رحمه الله تعالى، ، وقد جاء اسمه فى «معجم المطبوعات العربية والمعربة،[٣] ليوسف إلياس سركيس، عند ذكر الطبعات المتتابعة من كتاب «فتوح البهنسا»، ولم يقدم سركيس ترجمة لهذا المؤلف، بل ذكر أن هذه القصة تنسب إلى الواقدى، وذكرها مرة أخرى ضمن كتب الواقدى [٤].. ولم نعثر، للأسف، على ترجمة لهذا المؤلف فى أىٍّ من كتب التراجم القديمة أو الحديثة، ولعل هذا ما قعد بكل من سركيس ومصنف «فهرست المخطوطات»، عن إيراد ترجمة له. وقد يكون محمد بن محمد بن المعز أحد الرواة الكُثر الذين تتابعوا على رواية هذه القصة الشعبية[٥] دون أن تسجل لنا الكتب أى معلومات تفيدنا فى التعرف عليهم. ومن المحتمل أن يكون «المعز» تصحيف «المقرى» وقع من النساخ، فقد ذكر الأستاذ ت. هـ. نوريس فى دراسته القيمة عن فتوح البهنسا[٦] أن المخطوطة التى اعتمد عليها تنسب إلى أبى عبدالله محمد المقرى، والذى يقوم أيضًا بدور الراوية، وقد تفضل الأستاذ نوريس فمنحنى صورة لست عشرة ورقة من المخطوطة، أولها صفحة العنوان والتى كتب عليها «كتاب فتوح البهنسا وما وقع فيها للصحابة مع البطلوس لأبى عبدالله محمد المقرى غفر الله له آمين، ، والمؤلف هو محمد بن محمد بن أحمد بن أبى بكر أبوعبد الله القرشى التلمسانى الشهير بالمقرى [٧]، ولعل هذا التشابه فى الاسمين الأولين (محمد بن محمد) هو مادعانا إلى التفكير فى احتمال حدوث التصحيف. ويجدر بنا أن نذكر أن أبا عبدالله محمد بن محمد المقرى هو جد المؤرخ الأديب المقرى صاحب كتاب «نفح الطيب».

وتنسب فتوح البهنسا إلى مؤلف آخر هو «البكرى،[٨] أبوالحسن أحمد بن عبدالله بن محمد، فقد طبعت[٩] فى القاهرة فى مطبعة الحلبى منسوبة إليه، وللبكرى كتاب آخر فى الفتوح هو فتوح مكة المسمى بـ «الدررالمكللة فى فتوح مكة المشرفة،، طبع فى القاهرة فى المطبعة التجارية.

وهكذا نجد مخطوط «فتوح البهنسا» ينسب إلى أربعة مؤلفين يمكن وضع ثلاثة منهم فى ترتيب زمنى، وهم:

١ ـ الواقدى (١٣٠ ـ ٢٠٧هـ).

٢ ـ البكرى (.... نحو ٢٥٠هـ).

٣ ـ المقرى (.... ٧٥٨هـ).

ويدعونا التطابق الموجود بين النصوص المنسوبة إلى المؤلفين الثلاثة إلى الاعتقاد بأن المؤلفين المتأخرين قد نقلا عن الواقدى، ونسبا الكتاب إلى نفسيهما. ولانظن أن الواقدى قد أبدع هذا العمل من عند نفسه، وإنما كان دوره هو تسجيل القصة التى كانت تروى عن انتصار المسلمين على الروم البيزنطيين والقبط والبجة والسودانيين الذين احتشدوا للدفاع عن البهنسا والتى كانت قاعدة الصعيد. ومن المعروف أن التاريخ الإسلامى بدأ بوضع [١٠] هيكل ـ وإن كان قصصيا ـ لتاريخ النبوة منذ بدء الخليقة حتى ظهور الإسلام، وقد اضطلع بهذا الدور وهب بن منبه (٦٥٤ ـ ٧٣٢م) وأمثاله، وقد تأثر بهم بعض المؤرخين الذين جاءوا بعده. هذا وقد ارتفع شأن القصص حتى أصبح عملا رسميا يعهد به إلى رجال رسميين يأخذون عليه أجراً، فقد ذكر الكندى فى كتابه (القضاة) أن كثيراً من القضاة كانوا يعينون أيضاً (قصاصاً)، وكان القاضى يجلس فى المسجد وحوله الناس فيذكرهم بالله ويقص عليهم حكايات وقصصًا عن الأمم الأخرى وهكذا (أحمد أمين: ١٩٠). وبالنسبة إلى مصر، كان مسجد عمرو بالفسطاط مركز الحركة العلمية كما أنه مركز الحركة الدينية. وقد بدأ تاريخ [١١] مصر وأخبارها فى شكل حديث، فالذى بدأه هم (المحدثون)، والمؤسس الأول لمدرسة التاريخ الإسلامى فى مصر هو عبدالله بن عمرو بن العاص (ت ٦٥هـ) وتبعه كثيرون، ويؤيد هذا ما جاء فى المخطوط[١٢] تحت عنوان «فتوح البهنسا على التمام والكمال وما هو من المسائل والوقايع الصحيحة من الجهاد والحوادث»: «قد ذكرت الرواة بالنقل الصادق من السير والتواريخ مثل الواقدى، وأبوذر، وأبو جعفر الطبرى وابن خلكان فى تاريخه والهداية، ومحمد بن إسحق، وابن هشام، وكل راوٍ حديثه عمن حضر الفتوح وشاهد الوقعات من الصحابة رضى الله عنهم أجمعين، وأكثر ذلك من معظم الصحابة وكبرائهم مثل عبدالله بن عمرو بن العاص أمير الجيوش على مصر ونواحيها».

ولاشك أن كتاب «فتوح البهنسا» قد قام على أساس من الواقع التاريخى؛ ولكن مع مرور الأيام، وتعدد الرواة، وانتقال القصة بالرواية الشفوية، دخل على الكتاب الكثير من عناصر الخرافة، وتعانق الخيال مع الحقيقة، وزاد كل راو من عنده على القصة ما تفتق عنه خياله، ولعل هذا ما جعل الذهبى (١٢٧٤ ـ ١٣٤٨م) يقول عن البكرى أنه[١٣] «واضع القصص التى لم تكن قط»، وينعته بالكذاب الدجال، وهو أيضًا ما جعل السيوطى (١٤٤٥ ـ ١٥٠٥م) يؤلف كتابه [١٤] «تحذير الخواص من أكاذيب القصاص».

وبالنسبة إلى المقرى المغربى المولود بتلمسان والمدفون بها، يتبادر إلى الذهن سؤال: ما الذى حدا به إلى الكتابة عن «فتوح البهنسا»؟ وتأتى الإجابة من ترجمة المقرى، فقد أدى فريضة الحج بعد أن رحل إلى مدينة فاس (سنة ٧٤٩هـ) وولى القضاء فيها، ومن المعروف أن الحجاج المغاربة كانوا يمرون بمصر ويمكثون فيها لبعض الوقت قبل سفرهم لأداء الفريضة، ولابد أنه قد سمع القصة تروى فدونها، أو عثر على نسخة مكتوبة.

طبعات كتاب فتوح البهنسا

حظى كتاب فتوح البهنسا باهتمام الطابعين فى مصر، وانعكست محلية القصة على طبعاته، فلم تصلنا معلومات عن طبعات أخرى خارج مصر. وقد طبع فى مصر (القاهرة) تحت عنوان «فتوح البهنساء ـ وما فيها من العجائب والغرائب وما وقع فيها للصحابة رضوان الله عليهم أجمعين»، منسوباً إلى الشيخ محمد بن محمد المعز، وكذلك إلى الواقدى. وقد ذكر سركيس، فى «معجم المطبوعات العربية والمعربة»، الطبعات التالية:

ـ مصر القاهرة، ١٢٧٨ هـ (١٨٦١م)، ١٤٣ص، (دون ذكر المطبعة).

ـ مصر القاهرة، ١٢٨١هـ (١٨٦٤م)، ١٤٣ص، (دون ذكر المطبعة)

ـ مصر القاهرة، ١٢٩٠هـ (١٨٧٣م)، المطبعة الوهبية.

ـ مصر القاهرة، ١٢٩٧هـ (١٨٧٩م)، مطبعة كاستلى، ١١٣ص.

ـ مصر القاهرة، ١٣٠٠هـ (١٨٨٢م)، مطبعة عبد الرازق.

ـ مصر القاهرة، ١٣٠٢هـ (١٨٨٤م)، المطبعة الشرقية، ١٠٥ص.

ـ مصر القاهرة، ١٣٠٥هـ (١٨٨٧م)، المطبعة العلمية، ١٥٨ص.

ـ مصر القاهرة، ١٣١١ هـ (١٨٩٣م)، المطبعة العلمية، ١٥٨ص.

وبين أيدينا نسخة منسوبة إلى الشيخ محمد بن محمد المعز «طبعت فى القاهرة تحت عنوان «قصة فتوح البهنسا الغراء وما وقع فيها من عجائب الأخبار وغرائب الأنباء على أيدى الصحابة والشهداء وأكابر السادة من ذوى الآراء رضى الله تعالى عنهم أجمعين ونفع ببركاتهم سائر المسلمين»، القاهرة، ١٣٨٤هـ (١٩٦٥م)، مكتبة ومطبعة محمد على صبيح، ٥٦ص. ويتضح للناظر فى الكتاب أنه اعتمد على مخطوط دار الكتب القومية بالقاهرة (٣٥١٢ أدب)، وإن كانت بعض الأجزاء قد حذفت من الكتاب، مثل مقدمة المخطوط التى تبدأ بـ : «الحمد الله الذى رفع السماء على رسم جنس من قدرته... » حتى «واستشهد بها جماعة من المجاهدين زهاء خمسة آلاف».

وهناك طبعة من «فتوح البهنسا» منسوبة إلى أبى الحسن أحمد بن عبدالله بن محمد البكرى، طبعت فى القاهرة فى مطبعة الحلبى (دليل الكتب المصرية، ١٩٧٢).

البهنسا بين التاريخ والمخطوط

البهنسا بلدة بمركز بنى مزار بمحافظة المنيا، تقع بين يوسف، وسفوح التلال من سلسلة الجبال الليبية، وهى إلى الشمال قليلاً من خط عرض ٢٨ْ ٣٠/ ، على مسيرة ١٥ كيلو مترا غربى بنى مزار، وهى محطة للسكة الحديدية على بعد ١٩٨ كيلومتراً جنوب القاهرة، واسمها تصحيف للفظ مصرى قديم «بمادا»[١٥] وكانت قديماً عاصمة الإقليم التاسع عشر من أقاليم الصعيد، ومركزاً لتقديس المعبود «ست». وهناك رأى آخر بأن اسمها فى اللغة المصرية «برمزت»[١٦] (Permezet)، وبالقبطية بنجه، وفى العصر اليونانى كان اسمها أوكسير نيخوس Oxyrhynchus، وكانت قاعدة ولاية (nome) وهى ولاية «أوكسيرنيخيتس»، وتعنى كلمة «أوكسيرنيخوس» سمك المزدة ذا الفم الطويل المدبب[١٧] الذى كان مقدسا ويعبده أهالى تلك الولاية. وقد ذكرت[١٨] ولاية أوكسيرنيخيتس وقاعدتها «أوكسيرنيخوس» فى أعمال كل من سترابون (حوالى ٦٤ ق.م) وبلدينى (ولد ٢٨م) وبطليموس (ت. بعد ١٦١م). وكانت البهنسا مدينة مزدهرة، ومشهورة بكنائسها وأديارها العديدة فى العصر البيزنطى، وكانت موضعاً حصيناً سميك الأسوار فى عهد الفتح الإسلامى، ويبدو أن الحامية البيزنطية إلى جانب الأقباط ومن حضر من البجه والسودان لمساندتهم قد أبدوا شجاعة فائقة فى الدفاع عنها، وأبدى المسلمون إصرارا لايلين فى فتح المدينة ، وظل الناس يذكرون ذلك طويلا، وكانت الأحاديث التى رواها الصحابة الذين حضروا الفتح نواة قصة فتوح البهنسا التى تنامت عبر العصور، وظلت تروى عبر تلك العصور وما زالت تروى حتى الآن .

وكانت البهنسا فى مبدأ الأمر قصبة كورة فنعمت بالرخاء، وأطلق اسم البهنسا على عمل فى عهد إعادة التنظيم الإدارى الذى نفذ بناءً على أمر الوزير الفاطمى بدر الجمالى فى نهاية القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى). وقد ذكر ابن دقماق [١٩] فى كتابه «الانتصار لواسطة عقد الأمصار» كورة البهنسا ضمن كور الوجه القبلى، والتى كان عددها اثنتين وعشرين كورة تجمعها عشرة أعمال من بينها «عمل البهنسائية».

وقد كانت «البهنسا» كشوفية فى عهد المماليك، وكان يتولاها كاشف، ويؤيد هذا النص الذى ورد فى كتاب [٢٠] «بدائع الزهور» لإبن إياس الحنفى: «وفى ربيع الآخر خلع السلطان على الجمالى يوسف بن الزرازيرى كاشف البهنسا وقرره فى الوزارة عوضاً عن خوش قدم الطواشى بحكم صرفه عنها». وتجدر الإشارة إلى أن ابن الجيعان فى كتابه عن أسماء البلاد المصرية يمر على البلدة مر الكرام، ولم تعد من وقتها أكثر من بلدة لا أهمية لها، ضمت، فى القرن التاسع عشر، إلى مديرية بنى سويف قبل أن تلحق بمديرية المنيا.

ومن الناحية الاقتصادية يتحدث الإدريسى عن البهنسا ذاكراً ما بها من طرز الخاصة والعامة، وما يصنع بهذه الطرز من ستور معروفة بالبهنسية والمقاطع السلطانية والمضارب الكبار والثياب المتميزة، والستور الثمينة المصنوعة للتجارة، وأن «هذه الستور والفرش والأكسية مشهورة فى جميع الأرض». وقد زار ابن بطوطة البهنسا وذكر عند الكلام عنها: «وتصنع بهذه المدينة ثياب الصوف الجيدة». وجدير بالذكر أن متحف الفن الإسلامى بالقاهرة يحتفظ بقطعة[٢٢] نسيج من الكتان مرسوم بجزئها العلوى أرانب ورأس إنسان داخل جامات ملونة بألوان - بهتت بمضى الزمن - من أخضر وأحمر وأصفر وأسود، أما الكتابة المنسوجة بحروف مرتبعة فتدلنا على الطراز (المصنع) الذى صنعت به، وربما كان فى مدينة البهنسا بالصعيد الأوسط - القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى وتقرأ الكتابة على النحو التالى:

مما عمل فى طراز الخاصة بمدينة البهنـ [سـ]ـى

ويتحدث ابن مماتى[٢٣] فى كتابه «قوانين الدواوين» عن البهنسا بوصفها أحد الأماكن المنتجة للأخشاب الصالحة لعمل الأسطول، وأن الأوامر السلطانية كانت صادرة «بحراستها وحمايتها، والمنع منها والدفع عنها، وأن توفر على عمائر

الأساطيل المظفرة، ولايقطع منها إلا ما تدعو إليه الحاجة وتوجبه الضرورة».

ويصف ياقوت الحموى[٢٤] البهنسا فى كتابه «معجم البلدان» بأنها مدينة «كبيرة عامرة كثيرة الدخل».

البهنسا كما وصفها المخطوط

يصف المخطوط البهنسا بأنها مدينة مباركة يستجاب فيها الدعاء وأن مَنْ زارها خاض فى الرحمة حتى يرجع وخرج من ذنبه كيوم ولدته أمه، ولم يزرها مهموما إلا كشف الله غمه، ولاطالب حاجة إلا قضاها الله تعالى، وهى مقصد الصلحاء ومحط رحالهم وموضع تقديرهم، وقد زارها مجموعة من الصلحاء من أرض العراق كبشر الحافى وأبو على النووى، وسنذكر أنه كان إذا وصل إليها ينزع ثيابه ويتمرغ فى تربتها ويقول: يالك من بقعة طال ماسار (ثار) غبارك فى سبيل الله تعالى، فزارها من كبار الصالحين من أرض المغرب إلى أقصى الأندلس مشاة على الأقدام لما شاهدوا من الفضائل العميمة والبركة العظيمة والبراهين التى شاهدوها عياناً منهم الأمير عبدالله التكرون.

وبالبهنسا قبور الشهداء من المجاهدين والصحابة والتابعين «واستشهد بها جماعة من المجاهدين زها عن خمسة آلاف، وبتربها من الأمراء والتابعين من الصحابة والأشراف زها عن أربعمائة سيد من الأشراف والصحابة مالا يخفى كثرة منهم: على بن عقيل بن أبى طالب وجعفر أخيه وزياد بن أبى سفيان بن الحارث بن عبدالمطلب وعقبة بن عامر وعبدالرزاق الأنصارى الخزرجى المقتول يوم الفتح عند باب قدوس كما سيأتى ذكره، والحسن بن صالح الذى عمر الجامع الذى بها إلى جانب البحر اليوسفى»، ولايزال جامع الحسن بن صالح قائماً حتى الآن، وقد توالت عليه الإصلاحات، وتنبئ تيجان بعض أعمدته عن قدمه.

وبحر يوسف، أو البحر اليوسفى الذى تقع مدينة البهنسا على شاطئه، حفره سيدنا يوسف عليه السلام، أو حفره له جبريل الأمين بأمر الله تعالى بعد أن عجز يوسف عليه السلام عن شقه، رغم استعانته بعشرة آلاف عبد وقيل مائة ألف، «فأوحى الله تعالى إلى سيدنا يوسف عليه السلام: استعنت برجالك وأموالك ولم تستعن بى، وعزتى وجلالى لو استعنت بى لحفرته لك فى أقل من طرفة عين، فلما سمع سيدنا يوسف ذلك، سار (صار) يمرغ خديه على الأرض، ويقول: سبحانك ما أعظم شأنك وأعز سلطانك، يامولاى لا تؤاخذنى بما فعلت أنت أرحم الراحمين، فلما فرغ من سجوده، تقدم ولبس زى السواح، ونزع أثوابه وخرج إلى البرية وخر ساجداً متضرعًا مولاه، فاستجاب الله تعالى إلى دعائه وأوحى إليه: يا يوسف ارفع رأسك، فقد قضيت حاجتك، ثم أمر الله عز وجل جبريل فشق ذلك البحر بريشة من جناحه»، وهذا البحر له بركات وهو بخلاف غيره «فإنه إذا انقطع عنه النيل كان به عيون تفجر من أصله فيصير نهراً، وهذا لايوجد فى غيره من الأنهار، وكذلك «من غرائب بركاته أنه إذا زاد النيل يسيرا يكون أثر الزيادة فيه كثيراً».

ويذكر المخطوط أن منشئ مدينة البهنسا هو إفرايم بن سيدنا يوسف عليه السلام «قال الراوى: وقسم سيدنا يوسف الأرض بينه وبين إخوته، فوقعت أرض البهنسا لإفرايم بن سيدنا يوسف عليه السلام، فشرع فى عمارتها، وقطع الأحجار، وعمرت المنارات والأسواق والأسوار والقناطر، وجعلها تضاهى مدينة أبيه التى هى الفيوم، وكان النهر يجرى من وسطها من الجهة البحرية إلى زمن الإسلام «وإفرايم هو ابن سيدنا يوسف عليه السلام من إشنات بنت فوطى فارع كاهن أون (عين شمس) التى أعطاها له فرعون، وقد ولدت له ستة بنين قبل أن تأتى سنة الجوع، دعا البكر منسى ودعا الثانى إفرايم قائلاً لأن الله جعلنى مثمراً فى أرض مذلتى» (سفر التكوين - الإصحاح ٤١ - الآية ٤٥ - ٥٣).

كذلك كانت البهنسا المكان الذى استقرت به العذراء مريم وابنها عيسى عليه السلام عند قدومهما إلى مصر فراراً من بطش هيرود الملك ومكر اليهود، وترد هذه الحكاية التاريخية فى المخطوط على النحو التالى: «فقد قال الله تعالى حكاية عن سيدنا عيسى عليه السلام، وعلى نبينا وعلى كل نبى ورسول وصحبهم ماتبختر شجاع بصارم مسلول، بعد أعوذ بالله من الشيطان الرجيم «وجعلنا ابن مريم وأمه آية، وآويناهما إلى ربوة ذات قرار ومعين»، سورة المؤمنون - الآية ٥٠، والمراد بالربوة هنا والله أعلم، مدينة البهنسا، روى هذا عن جماعة من أهل التفسير. منهم: الإمام على بن أبى طالب كرم الله وجهه وسعيد بن المسيب وسعيد بن جبير وابن عامر والثعلبى والزمخشرى، وروى أيضًا عن جماعة من أهل التفسير والتواريخ منهم: ابن إسحق وابن هشام والمسعودى وأبوجعفر الطبرى والواقدى رضى الله عنهم، وقال بعضهم المراد بالربوة مصر والله تعالى أعلم بمراده». وقد ذكر جاستون فييت[٢٥] أنه «تذهب رواية قبطية أن من المظنون أن العذراء والطفل يسوع أقاما هناك (فى البهنسا) أثناء الفرار إلى مصر،

وجد بعض المفسرين المسلمين آية من القرآن الكريم (سورة المؤمنون، آية ٥٠) تتفق مع هذه الرواية التى لها أصل مسيحى، وقد تناول السيوطى (ت ٩١١هـ) الحكاية نفسها فى كتابه «حسن المحاضرة فى أخبار مصر والقاهرة» تحت عنوان: «بعض المواضع التى ورد فيها ذكر مصر فى القرآن الكريم»، ويجدر أن نذكر أن أبا البقاء عبدالله بن محمد البدرى المصرى الدمشقى (ولد سنة ٨٤٧هـ) صاحب كتاب «نزهة الأنام فى محاسن الشام»، يقول: «وأشهد أن محمدا عبده ورسوله الذى اخترق السبع الطباق بنور أضاءت منه قصور بصرى من أرض الشام ذا الشرف الأعلى السنى الجبهة الواضح الجبين، الذى أنزل عليه «وآويناهما إلى ربوة ذات قرار ومعين»، وكذلك يذكر ابن شكر فى كتاب «الروضتين» هذه الآية الكريمة مفسراً إياها بأن الله تعالى قد شرف بها دمشق بالذكر فى كتابه المبين.

ويتضمن المخطوط فصلين عن عيسى عليه السلام، الأول «فصل ذكر نزول عيسى عليه السلام بمدينة البهنسا» ويلاحظ تصحيف اسم الملك هيرودس (هيرود) إلى هيدروس، وكذلك يأتى ذكر البئر التى ارتفع له الماء إلى فمها حتى شرب، ويروى الواقدى «أنه لما جاء عيسى عليه السلام إلى البهنسا وهو مع أمه كان ابن شهرين كأنه ابن سنتين»، والفصل الثانى بعنوان «فصل فى ذكر الآيات والمعجزات التى ظهرت بأرض البهنسا لعيسى عليه السلام»، ويمضى الراوى فى تعديد المعجزات المنسوبة إلى عيسى عليه السلام، حتى يصل إلى المعجزة الأخيرة وهى إحياء ولد قنطاريوس ملك البهنسا فى سبيل أن يتركه هو وأمه يذهب حيث شاء!!

العجائب والغرائب التى بمدينة البهنسا

يذخر كتاب «فتوح البهنسا» فى بدايته بوصف كثير من العجائب والغرائب، ويرى الأستاذ نوريس[٢٨] أن مقدمة الكتاب (من حيث العجائب والغرائب) تتشابه مع كتاب العجائب الكبير لإبراهيم بن وصيف شاه، والمكتوب فى وقت ما سابق لسنة ٤٢٢هـ (١٠٣١م).

وبعض العجائب المذكورة فى المخطوط يمكن للعقل قبولها، فوصفها يفصح عن أنها آية من آيات الفن، تضافر فى إبداعها الفن والثراء والحكمة والهندسة (علم الحيل الميكانيكية) ومنها رواق الملكة بها النسا بنت بطرس: «رواق على أربعة أعمدة من الرخام الأخضر، والرواق ارتفاعه عشرون ذراعا، عليه سبع من الذهب الأحمر فاتح فاه، فى عينيه جوهرتين، قواعده من الفضة البيضاء مرنك بالفصوص، إذا جاء الليل تصير الجواهر تأخذ بالأبصار، ومن داخل القبة الذى (التى) بالرواق نقوش منقوشة بالذهب والفضة مصور فيها جميع التماثيل، وفى ذلك الرواق سرير من الذهب الأحمر مرصع بالدرر والجواهر، فى أربعة أركانه أربع صور؛ الأولى صورة الأسد فاتح فاه، فى عينيه ياقوتتان من الياقوت الأحمر تخيل للداخل أنه يريد أن يفترسه، والثانية صورة نسر من الزبرجد الأخضر مرصع باللؤلؤ والمرجان، عيناه من العقيق، ورجلاه من المرجان الأحمر، قائم على عمود من الذهب الأحمر نافض أجنحته يخيل للداخل أنه يريد أن يطير ويرتفع، ويدور دورانا عظيما ويحمل بأجنحته سحيق المسك وينفضه على الملك، والثالثة صورة غزال من العقيق مرصع باللولو والمرجان جامعة بعضها إلى بعض، وقد وضع لها عموداً من الفضة عليه لوح من الذهب، وهى قائمة على ذلك كأنها واثبة تريد الهروب من الأسد إذا دار إليها بدوران الحكمة والهندسة، والرابعة صورة طاووس فيه من جميع العقود واللآلىء، عيناه من عيون الهر الخالصة تكاد تخطف بالبصر، فكلما أدار النسر وجهه إليها دارت كأنها تريد الهروب على فراش ملون من أصناف الحرير المنسوج بالذهب طوله اثنى عشر ذراعًا، عليه ستر من الحرير الأخضر مقضب بقضبان الذهب والفضة، فسبحان من لايزول ملكه»، ويذكر الراوى أن المدينة سميت على أسم هذه الملكة «ولبطرس بنت فسماها بها النساء، وبها المدينة سميت إلى يومنا هذا. وهذا الأسلوب فى تفسير أسماء المدن، يظهر فى كتب التاريخ الإسلامية، وقد فسر الراوى اسم الفيوم على النحو نفسه «فعمر سيدنا يوسف القناطر وبنا مدينة الفيوم، وقال بعضهم حفر فيه السيد يوسف ألف يوم وما سمى الفيوم إلا لأجل ذلك».

وبعض العجائب الأخرى ما هى إلا آثار خلفتها الحضارة المصرية القديمة، وحين رآها العرب الفاتحون حركت تشوفهم إلى معرفة أخبارها، فاستقصوها من قبط مصر، ويبدو أن (٢٩) معلومات القبط[٢٩] عن آثار المصريين القدماء قد دخلها الكثير من الخرافة، ولعب الخيال دوراً كبيراً فى نسج الحكايات عن تلك الآثار، فقد كانت نظرتهم إليها نظرة معادية لأنها مما خلفه الوثنيون، وتلقف العرب هذه الحكايات وحلقوا بها إلى ذرى أعلى فى سماء الخيال وهم أصحاب الشعر، ولكن الناظر المدقق، فى هذه الحكايات، يستطيع أن يتعرف على ما خلفه المصريون القدماء من تماثيل ومعابد، والوصف التالى لصنم المرأة الجالسة وفى حجرها صبى كأنها ترضعه، والذى ينسب الراوى وضعه فى وسط البهنسا إلى الملك «سوريد بن سهلوك» يدفع إلى الذهن فى الحال صورة

الإلهة المصرية إيزيس ترضع طفلها «حوريس»، ويبدو أنه كان بمدينة البهنسا تمثال على هذه الصورة. ويصفه الراوى: «ووضع فى وسط المدينة امرأة جالسة فى حجرها صبى كأنها ترضعه، وكل امرأة أصابتها علة فى جسدها مسحت ذلك الموضع من ذلك الصنم فيزول عنها ما تجد من الآلام، وكذلك إن قل لبنها مسحت ثدييها...».

ثم يأتى وصف كنيسة «أركمانوس» ملك البهنسا وكان يقول بدين النصرانية، بمعبد هرم هوارة(٣٠) الذى شيده أمنمحات الثالث من ملوك الأسرة الثانية عشرة بالقرب من بلدة هوارة المقطع (على بعد ١٢ كليومترا إلى الجنوب الشرقى من مدينة الفيوم)، وقد أسماه هيرودوت اللابيرانت المصرى، تشبيهاً له بقصر اللابيرانت (التيه) الكريتى القديم، وأسهب فى وصفه، ويصف الراوى كنيسة أركمانوس على نحو يشابه وصف هيرودوت للتيه المصرى «وضع كنيسة عظيمة بوسط البلد، لها أبواب كثيرة قيل أربعون باباً يدخل بعضها إلى بعض، متواترة إذا دخل الغريب يدخل من باب فيدور حتى يخرج من المكان الذى دخل منه مدهوشا من عظم العمارة وكثرة التماثيل.....».

أما النوع الثالث من العجائب والغرائب فهى تمثل(٣٢) محوراً رئيسياً شائعاً فى الحكايات الشعبية، ليس فى البلاد العربية فقط ولكن فى العالم كله مثل فكرة «الزاد الذى لاينفد inexhaustible food, drink etc ففى مثل هذه الحكايات يتجدد الطعام والشراب بطريقة سحرية، أو قد يحوز بطل الحكاية كيساً أو حقيبةً أو صندوقاً لاتفرغ منه النقود، وفى بعض الحكايات، أوان أو جرار تكون دائماً مليئة بالطعام أو الشراب، وفى أوروبا حكايات شعبية عن خبز وكعك وجبن لاينفد، وفى الفولكلور الإيرلندى يتردد ذكر بقرات لاتجف ضروعها أبداً، وفى «فتوح البهنسا» نجد مائدة من هذا النوع، (وضع أيضاً عجيبة أخرى)، «فكانت بين يدى الملك مائدة من البلور يأكل ما فيها وتوزن ملآنة وفارغة فيجدونه وزناً واحداً لاينقص ولايزيد»، وكذلك باطية للخمر، «ووضع أيضاً باطية من البلور محكمة بالنقر مطلسمة مرصدة بالفلك فإذا جلس الملك للطعام توضع بين يديه، ثم يأمر الملك لكل أحد بما يشتهيه من الشراب من جميع السكر، وغيره من جميع الخمر والشراب والجوارى وأصحاب الطرب يشربون الخمر وغيره لايطلع لكل أحد فى قدحه إلا ما يشتهيه من الشراب»، وفكرة الزاد، نفسها، الذى لاينفد نجدها فى حكاية جودر ابن التاجر عمر وأخويه من حكايات ألف ليلة وليلة(٣٣)؛ حيث نجد خرج المغربى الذى يلبى ما يطلب من ألوان الطعام.

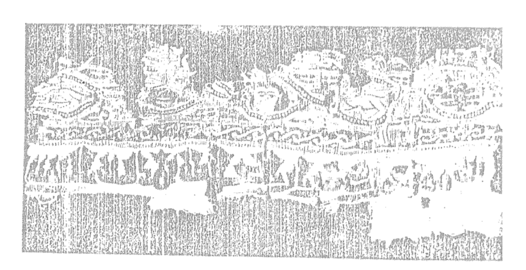
فتوح البهنسا وأدب المغازى والسير

«فتوح البهنسا» قصة تاريخية قصد بها إذكاء الروح الوطنى فى سامعيها، وقد مزج الراوى بين حقائق التاريخ والخرافات ليصنع قصة تتقد بالحماسة والحث على الجهاد. ويرى الأستاذ نوريس(٣٤) أن «فتوح البهنسا» و «سيرة عنترة بن شداد» تعود ان إلى أواخر العصور الوسطى، و أن الأسلوب فى كليهما يشى بذلك، وإذا كان لب النص فى «سيرة عنترة» من المحتمل أن يكون «أيوبيًا» من حيث التاريخ أكثر من أن يكون «مملوكيًا»، فإنه ليس هناك شئ خاص فى «فتوح البهنسا» يوحى بتاريخ أسبق من ذلك وأن المعركة «فتح البهنسا» التى يتقاسمها النصان (فتوح البهنسا وسيرة عنترة) يبدو أنه ليس لها أساس فى أية رواية تاريخية موثوق بها وذات تاريخ مبكر، وينقل عن ماك مايكل: «يقال إن العرب على أية حال قد اتصلوا بالنوبيين والبجة فى البهنسا (أوكسيرنيخوس)، ولكن القصة ذات قيمة مشكوك فيها».

ويمكننا القول إن نواة قصة فتوح البهنسا تعود إلى زمن فتح العرب لمصر، وإن أحاديث منْ شاركوا فى الفتح مثل عبدالله بن عمرو بن العاص (مؤسس مدرسة التاريخ الإسلامى المصرى) وغيره كانت هى نواة القصة، ثم اكتملت القصة وتم بناؤها عبر العصور، وكان تمام نضجها فى العصر الأيوبى، فمن المعروف أن الأيوبيين(٣٥) قد اتخذوا من القصص وسيلة لنشر الدعوة إلى قتال الصليبيين، فعينوا القصّاص فى المساجد وفى صفوف الجيش، ليقصوا على الناس أخبار المسلمين الأولين الذين أبلوا بلاءاً حسناً فى سبيل نشر الإسلام، فانتصروا على الامبراطوريتين الفارسية والرومانية انتصاراً تامًا، فحطموا الأولى وقضوا عليها قضاءاً مبرما، واقتطعوا من الثانية كل ممتلكاتها فى آسيا وإفريقية، وكان القصاص يذكرون للناس سير الأولين فيشعلون فى القلوب نار الرغبة فى التضحية والذود عن حياض الدين. ويظهر فى أسلوب «فتوح البهنسا» سمات أسلوب كتاب المسلمين فى العصر الأيوبى والذين عمدوا إلى تتبع مثالب خصومهم من الصليبيين، فمنْ لم يستطع أن ينال من الإفرنج بالسيف نال منهم بالقلم، حتى أن إسم الإفرنج ما كان يذكر إلاّ مقرونا باللعن، فيقال «الإفرنج لعنهم الله أو خذلهم الله». وفى فتوح البهنسا يذكر الراوى أسماء البطارقة والملوك من الخصوم متبوعة باللعن «وبلغنى أن بها بطريقًا يقال له البطلوس لعنة الله»، «فلما وصل الخبر إلى ملك أهناس من عند بطريقه لعنه الله».

ويزخر مخطوط «فتوح البهنسا» بوصف المعارك الضارية التى نشبت بين العرب وبين أعدائهم من البيزنطيين والقبط

خريطة
مصر الوسطى



وحلفائهم من البجة والسودان راكبي الأفيال. وتتردد في المخطوط أصداء قصة الفيل ومحاولة ابرهة الأشرم غزو مكة وهدم البيت الحرام، والتي رواها القرآن الكريم في سورة الفيل «ألم تر كيف فعل ربك بأصحاب الفيل...»، فنجد رواية عن مسيب بن نجبه الغزاري: «ولقد رأينا طيوراً جاءتنا من السماء على قدر النسور، فكان الطير يضرب مخالبه في عين الكافر فيرميه على الأرض فلم تكن إلا ساعة بعد صلاة العصر حتى ولوا الأدبار وركنوا للفرار».

وإلى جانب المقاتلين من أبطال العرب يبرز المخطوط الدور البطولي للنساء المسلمات: «وقاتلت النساء بالأعمدة والسيوف، فلله در غفيرة بنت غفار الحميرية وسلمى بنت زاهر ونظائرهما من النساء، لقد قاتلن قتالاً شديداً حتى سال الدم على وجوههن، يقلن الله يابنات العرب قاتلوا عن أنفسكم وإلا صرتم ملكاً للسودان والأعلاج فقاتلن قتال الموت».

ويقدم لنا المخطوط الأنواع المختلفة للأسلحة المستخدمة في القتال وطرق تعبئة الجيوش، فنسمع عن الكردوس: «واقتطع عبدالرحمن بن أبي بكر الصديق رضي الله عنه وعبدالله بن عمر وهاشم بن المرقال كردوساً زها عن ألفي فارس، وغاصوا في أوساطهم». والكردوس (الجمع كراديس) يقابل «كورتيس» في اليونانية ومعناها الكتلة أو الكتيبة، وقد قسم الرومان فرق الجيش إلى كراديس فجعلوا الفرقة عشرة كراديس، والكردوس ثلاثة أقسام، وكل قسم فصيلتان عدد رجال كل منهما مئة رجل، وظل نظام الجند الروماني في حروبه على هذه الصورة إلى الفتح الإسلامي، ويسمى هذا النظام نظام «التعبية»، ويكون ترتيب الجيش على النحو التالي:

الميمنة المقدمة الميسرة

مكب الجيش

الســـــاقة

وتكون التعبية على هذه الصورة خمسة أقسام، ومنها جاءت تسمية الجيش «بالخميس». وقد اقتبس(٣٦) سيف الله المسلول «خالد بن الوليد» أسلوب الكراديس قبل معركة «اليرموك» نتيجةً لاستطلاعة الشخصي لقوات الروم قبل أن ينشب القتال، فعبأ جيشه تعبئة لم يعرفها العرب المسلمون من قبل، في ثلاثين كردوساً، وباشر القتال بهذا الأسلوب فأحرز النصر على الروم في تلك المعركة الحاسمة.

أما الأسلحة فكانت في معظمها أسلحة القتال المتلاحم من سيوف ودرق وأعمدة ورماح وكرابيج، إلى جانب القسي والنشاب للرمي عن بعد، كما يبيّن المخطوط كيفية هدم أبواب المدن المحاصرة، فقال المزربان الفارسي عندنا في بلاد الفرس إذا حاصرنا مدينة ولاقدرنا على فتحها أخذنا هدماً بزيت وكبريت، ووضعناها في صناديق وتحمله الرجال على أعواد طوال، ورجال يدنونها إلى قريب الباب ويجعلون النار في الصناديق فتقوم عند وقتها وتهدم الحجر والخشب والحديد».

والحق أن مخطوط «فتوح البهنسا» يعد كنزاً أدبياً وتاريخياً لم يتح لنا في هذه الدراسة السريعة إلا اغتراف القليل من نفائسه، ومازال يحوى الكثير مما يفيد في دراسة الأدب الشعبي والدراسات التاريخية والأثرية.

الحواشي

١ - نسخة محفوظة بدار الكتب القومية بالقاهرة تحت رقم ٣٥١٢ أدب، مؤلفها محمد بن محمد المعز، نسخها عثمان مظهر يوم الإثنين الموافق ثمانية من شهر شعبان سنة ١٢٦٩هـ، ٩٧ ورقة، وهناك نسخة أخرى بالدار بقلم معتاد بخط فولي بن تونى بن على بن بدر، فرغ من كتابتها في يوم ٢٧ شعبان سنة ١٢٨٢هـ (ضمن مجموعة من ورقة ١ - ٥١)، ١٦ × ٢٣ سم (١٦٥٢٧ز)، انظر: فهرست المخطوطات، تصنيف فؤاد سيد، القسم الثاني (ش - ل)، القاهرة، ١٩٦٢.

٢ - قصة فتوح البهنسا الغراء، القاهرة، ١٣٨٤هـ (١٩٦٥م)، مكتبة ومطبعة محمد على صبيح وأولاده، ٥٦ ص.

٣ - معجم المطبوعات العربية والمعربة، يوسف الياس سركيس، القاهرة، د. ت، مجلدان، طبعة مصورة عن الطبعة الأولى، مكتبة الثقافة الدينية.

٤ - الواقدي (١٣٠ - ٢٠٧هـ): أبو عبدالله محمد بن عمر بن واقد (الأسلمي مولاهم) الواقدي المدني - مولى بني هاشم، قاضي بغداد، ومن أقدم مؤرخي الإسلام، كان مولده بالمدينة واتصل ببني العباس فاستقضاه الرشيد والمأمون زمناً طويلاً، صنف كتباً كثيرة عددها ابن النديم صاحب كتاب «الفرست»، منها كتاب «المغازي»، ومنها كتاب في فتوح الأمصار ذكره البلاذري والمسعودي، وهو تأليف أخذته يد الضياع. ومن كتبه المطبوعة: فتح منف والإسكندرية، ليدن ١٢٤١هـ، فتوح الإسلام لبلاد العجم وخراسان، مطبعة المحروسة، القاهرة ١٣٠٩هـ. انظر معجم المطبوعات العربية والمعربة.

٥ - لازالت قصة «فتوح البهنسا الغراء» تباع مطبوعة، وتروى شفاها في الاحتفالات الدينية والموالد التي تقام بالبهنسا.

٦ - Norris, H. T.: The futuh al - Bahnasa and its relation to pseudo maghazi and futuh literature, Arabic siyar and western chanson de Geste in the middle Ages.

نوريس، هـ. ت: فتوح البهنسا وعلاقتها بالمغازي الزائفة وأدب الفتوح والسير العربية وأنشودة البطولة الغربية في العصور الوسطى.

٧ ـ المقرى (.... ـ ٧٥٨هـ = ... ـ ١٣٥٧م) ينسب إلى «مقر» من قرى زاب إفريقية، باحث من الفقهاء والأدباء المتصوفين من علماء المالكية، ولد وتعلم بتلمسان، وخرج منها مع المتوكل أبى عنان (سنة ٧٤٩هـ) إلى مدينة فاس، فولى القضاء فيها وحمدت سيرته وحج، ورحل فى سفارة إلى الأندلس وعاد إلى فاس فتوفى بها ودفن بتلمسان. ولابن مرزوق الحفيد كتاب فى ترجمته سماه «النور البدرى فى التعريف بالفقيه المقرى». وللمقرى مصنفات منها «القواعد»، مخطوط فى مكتبة شستر بتى (٤٧٤٨) أشتمل على ١٢٠٠ قاعدة، و«الحقائق والرقائق» رسالة مخطوطة فى التصوف فى مكتبة «أدوز» بالسوس، و«المحاضرات»، و«التحف والطرف»، و«رحلة المتبتل»، و«إقامة المريدين»، وله نظم جيد أورد «ابن الخطيب» فى «الإحاطة» نماذج منه.

٨ ـ البكرى (.... نحو ٢٥٠ م) قصصى، قال فيه الذهبى: «واضع القصص التى لم تكن قط»، ونعته بالكذاب الدجال، وقال: «يقرأ له فى سوق الكتبيين كتاب «ضياء الأنوار»، و«رأس الغول» (مطبوع) و«شرالدهر» وكتاب «كلندجة»، و«حصن الدولاب» و«الحصون السبعة وصاحبها هضام بن الجحاف وحروب الامام على معه»، ولم يذكر الذهبى وفاته ولاعصره، وقال شارح مجانى الأدب: «توفى فى أواسط القرن الثالث للهجرة»، ولم يسم مصدره. ومن قصص البكرى أيضا «غزوة الأحزاب» (مطبوع)، و«قصة إسلام الطفيل بن عامر الدوسى»، وقد عثر خير الدين الزركلى صاحب قاموس الأعلام للتراجم على مخطوط له مكتوب عليه «هذا كتاب خير الأنوار» أكثره فى السيرة النبوية بأسلوب قصصى أقرب إلى العامية وهو ناقص الآخر، فلعله الكتاب الذى سماه الذهبى «ضياء الأنوار».

٩ ـ دليل الكتب المصرية، ١٩٧٢، نشر شركة ترادكسيم.

١٠ ـ شوقى عطا الله الجمل: التاريخ عند العرب، المجلة العربية للعلوم الإنسانية (تصدر عن جامعة الكويت) العدد ١١، المجلد ٣، صيف ١٩٨٣.

١١ ـ شوقى عطا الله الجمل: المرجع السابق ص ٣٢ ـ ٣٣.

١٢ ـ نسخة دار الكتب القومية بالقاهرة رقم ٣٥١٢ أدب.

١٣ ـ خير الدين الزركلى، : الأعلام قاموس تراجم، مادة البكرى، بيروت، ١٩٨٠.

١٤ ـ حاجى خليفة، : كشف الظنون عن أسامى الكتب والفنون، ج١، ص٣٥٥، طهران مكتبة الإسلامية والجعفرى تبريزى، ط٣، ١٣٧٨هـ، وكتاب تحذير الخواص، مطبوع.

١٥ ـ محمد شفيق غبريال(إشراف): الموسوعة العربية الميسرة، مادة «البهنسا».

١٦ ـ جاستون فييت، : دائرة المعارف الإسلامية، مادة «البهنسا» المضافة.

١٧ ـ أحمد صالح: الخرائط التاريخية ـ ج١ ـ القاهرة، ١٩١٤، ص١٩، وعنه خريطة مصر الوسطى.

١٨ ـ Ball, john (Dr): egypt in the classical geographers, Cairo, 1942,pp. 132

١٩ ـ ابن دقماق: الانتصار لواسطة الأمصار، بولاق، ١٣٠٩هـ، ج٤، ص١٢٨.

٢٠ ـ ابن إياس الحنفى: بدائع الزهور فى وقائع الدهور، بولاق، ج٢، ص٢٢٢.

٢١ ـ محمد بن عبد الله بن بطوطة: تحفة النظار فى غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، القاهرة، ١٩٦٦، ص٣٩.

٢٢ ـ Wiet, Gaston: Album du museé Arabe du Caire, 1930, pl. 80

٢٣ ـ د. سعاد ماهر : البحرية فى مصر الإسلامية وآثارها الباقية، القاهرة، ١٩٦٧، ص١٦٩ ـ ١٧٠.

٢٤ ـ ياقوت الحموى: معجم البلدان، بيروت، ج١، ص٥١٧.

٢٥ ـ جاستون فييت: المرجع السابق، ص٢٩٧.

٢٦ ـ أبوالبقاء عبدالله بن محمد البدرى: نزهة الأنام فى محاسن الشام، القاهرة، ١٣٤١هـ، ص٦.

٢٧ ـ ابن إبراهيم المقدسى الشافعى: الروضتين فى أخبار الدولتين، ج٢، ص٥٦.

٢٨ ـ هـ. ت نوريس: المرجع السابق، ص٥.

٢٩ ـ إبراهيم كامل أحمد: حول مفهوم علم الآثار والحفائر الأثرية عند المسلمين فى العصور الوسطى، ص٢٥، نشرة دار الآثار الإسلامية، العدد ١٩ الكويت، نوفمبر ١٩٨٨.

٣٠ ـ الموسوعة المصرية: تاريخ مصر القديمة وآثارها، المجلد الأول ـ الجزء الأول، ص٣٥١ ـ ٣٥٢.

٣١ ـ وهيب كامل، (مترجم) : هيرودوت فى مصر، ص١٢١ ـ ١٢٢.

٣٢ ـ د. عبدالحميد يونس، عبدالحميد : معجم الفولكلور، ص١٣٥.

٣٣ ـ ألف ليلة وليلة، ج٣، ص١٨٤، طبعة صبيح

٣٤ ـ هـ .ت.نوريس، : المرجع السابق، ص١٠.

٣٥ ـ محمد سيد كيلانى، : الحروب الصليبية وأثرها فى الأدب العربى فى مصر والشام، القاهرة، ص١٣٤.

٣٦ ـ محمود شيت خطاب، (اللواء الركن): العسكرية العربية الإسلامية، ص١٤٣.

ببليوجرافيا التراث الشعبى
قوائم الأدب الشعبى
فى
مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام
١٩٦٨
(٢)

د. إبراهيم أحمد شعلان

قصص وحكايات وسير شعبية وأساطير

فهرس عام/ مطبوع

شهرزاد فى ليالى ألف ليلة وليلة

يصدرها مكتب المراسلات الدولية بالاشتراك مع دار الثقافة، بيروت، أربعة أجزاء (١ - ٤) بيروت، ١٩٥٣م - ١٩٥٥م.

- نسخة كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

سنوحى المصرى

ميكاو التارى، دار لاباترى للطبع والنشر، القاهرة، ص ٢٢٦

- نسختان كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

سنوحى «قصة مصرية»

محمد عوض محمد، العدد (١٢) سلسلة «اقرأ»، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٣م، ص ١٤٨ .

- ست نسخ كالسابقة

* * *

فهرس عام / مطبوع

السندباد البحرى

ترجمه عن الإنجليزية: أنيس حبيب، أسيوط، ص ٤٧.

* * *

فهرس عام / مطبوع

درر من ألف ليلة وليلة

حسن محمد جوهر وأمين أحمد العطار، الجزء الأول، القاهرة، ١٩٥٠م، ص ١١٣.

* * *

فهرس عام / مطبوع

درر الحكايات والفكاهات

محمد حسن الأعظمى، بيروت، ١٩٥٠م، ص ١٥٩

- نسختان كالسابقة.

فهرس عام/ مطبوع
جميل بثينة
عباس محمود العقاد، العدد (١٣) سلسلة «اقرأ»، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٤م، ص ١٥٢ .
- ست نسخ كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع
جميل بثينة
العدد (٥٧) سلسلة «مناهل الأدب العربي»، مكتبة صادر، بيروت، ١٩٥٤م.
- نسخة كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع
جحا فى بلاد الجن
سلسلة مكتبة الكيلانى، كامل الكيلانى، مطبعة حجازى، القاهرة، ١٩٤٨م، ص ١٠٣.
- خمس نسخ كالسابقة.

* * *

فهرس عام / مطبوع
أيوب النبى الصابر
كمال عطا الله وغبريال عوض الله، القاهرة، ١٩٥١ م، ص ٤٥

* * *

فهرس عام / مطبوع
حكايات فارسية
ترجمة: يحيى الخشاب، دار الكاتب المصرى، القاهرة، ١٩٤٥م، ص ١٩٦.
- ثلاث نسخ كالسابقة

* * *

فهرس عام / مطبوع
ألف ليلة وليلة
صححها : أنطون صالحانى اليسوعى
خمسة أجزاء، بيروت.
- نسختان كالسابقة، القاهرة، ١٩٢٧ م، ١٩٣٨ م.
- الجزء الرابع من نسخة كالسابقة فى المجلد، ط ثانية، ١٩٠٩م.

* * *

فهرس عام / مطبوع
ألف ليلة وليلة
مراجعة : سعيد جودة السحار، ثمانية أجزاء، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٥٥ م .

- نسختان كالسابقة .
- نسخة رابعة من الجزءين الأول والثانى .

* * *

فهرس عام / مطبوع
ألف ليلة وليلة
حسن جوهر ومحمد أحمد برانق، ثمانية أجزاء، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٢م ، ١٩٥٥م .
- نسختان كالسابقة .
- نسخة رابعة من الجزء الأول والسابع والثامن .

* * *

فهرس عام / مطبوع
ألف ليلة وليلة
د . سهير القلماوى، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٣م، ص ٣٢٠ . - خمس نسخ كالسابقة.

* * *

فهرس عام / مطبوع
ألف ليلة وليلة الجديدة
عبد الرحمن الخميسى، مجموعتان، القاهرة، ١٩٤٨ م.
- ثلاث نسخ كالسابقة .
- نسخة خامسة من المجموعة الثانية .

* * *

فهرس عام / مطبوع
أبو زيد الهلالى
محمد فهمى عبد اللطيف، العدد (٤٧) سلسلة « اقرأ»، دار المعارف، القاهرة ، ١٩٤٦ م، ص ١٢٨ .

* * *

فهرس عام / مطبوع
أبو زيد السروجى: الأديب المحتال بالشوبين والعكازة والجراب
إبراهيم جمعة، نهضة مصر، القاهرة، ١٩٤٩م، ص ١٠٣
- خمس نسخ أخرى.

* * *

فهرس عام / مطبوع
أبو الحسن المغفل أو رواية هارون الرشيد
مارون النقاش، ضمن مجموعة، بيروت، ١٨٦٩م، ص ١٠٨ - ٢٧٢ .

* * *

فهرس عام / مطبوع
إبليس يغنى
صلاح الدين المنجد، دمشق، ١٩٤٣، ص ١٣٥ .
- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام / مطبوع

آلام جحا

محمد فريد أبو حديد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٨م، ص ١٦٥ .

* * *

فهرس عام / مطبوع

نديم الأديب

أحمد سعيد البغدادى الحسينى الجيلانى، كان موجوداً ١٣١٤هـ، وهى مجموعة من النظم والنثر فى الآداب والمواعظ والتواريخ والحكمة والتراجم والفكاهات والغراميات والعوائد، رتبها على عشرة أقسام، كل قسم فى عشر حكايات، وكل حكاية فى موضوع مستقل،

طبع الشرقية، مصر، ١٣١٤هـ.

ـ نسخة أخرى كالسابقة .

* * *

فهرس عام / مطبوع

المجنون: أمثاله وأشعاره

جملة قصص وحكايات على لسان مجنون، وضعها بالإنجليزية: جبران خليل جبران، الموجود ١٣٤٥هـ، تعريب:أنطونيوس بشير، طبع الهلال، مصر، ١٩٢٤ .

* * *

فهرس عام / مطبوع

حكايات ولطائف أدبية

منقولة من كتاب الأعلام للقرطبى وغيره، كتب ١٠٩٣هـ. ضمن مجموعة مخطوطة .

* * *

فهرس عام / مطبوع

جامع الفنون وسلوة المحزون

نجم الدين أحمد بن حمدان الحنبلى، ت ٦٩٥هـ.

قال فى أوله: هذا كتاب يتصرف فيه الناظر بين هزل ورقيق وجزل مما أظهرت الحكمة الإلهية من عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات ومنافع الحيوانات والنباتات وملح الأخبار والحكايات..... إلخ .

ـ رتبه على مقالات وأبواب وفصول.

ـ نسخة فى مجلد ، مخطوطة ، كتبت ١٣٥١هـ عن النسخة الفوتوغرافية بدار الكتب، ٤٢٨٢ أدب، ١٥٥ ورقة.

* * *

فهرس عام / مطبوع

وردة

استخرجها من الآثار المصرية القديمة وأوراق البردى الأثرى چورچ إيبرس أو هبرس الألمانى ١٨٧٦م، ونقلها إلى العربية محمد مسعود.

رواية أدبية أخلاقية تاريخية اجتماعية سياسية وعمرانية تمثل أخلاق وعادات المصريين فى عهد رعمسيس للثانى أحد ملوك الأسرة التاسعة عشر بمصر، ابتدأ تأليفها ١٨٧٦م، ورتبها على فصول.

ـ جزءان، طبعة ثانية، القاهرة، ١٩١٢م، بها ترقيع وتقطيع وفى أولها مقدمة لخليل مطران.

ـ نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام / مطبوع

نجاح السيد غندور وخيانة الأسطى طرطور والصنعة حكمت

عبد الفتاح المصرى

حكاية فكاهية تجارية قضائية اجتماعية، طبع حجر، القاهرة.

* * *

فهرس عام / مطبوع

نابغة المحتالين أو حافظ نجيب

جورج طنوس

يتضمن كثيراً من نوادرحافظ نجيب وحيله الغريبة وحكاياته المدهشة العجيبة كتبها وهو نزيل سجن الحضرة بالإسكندرية قبل الحكم عليه فى حادثته مع الكاتبة الكسندرا أفرينو صاحبة مجلة «أنيس الجليس»،

طبع القاهرة، بها ترقيع وتقطيع.

* * *

فهرس عام / مطبوع

الملك والثعبان

جمع: فلورنس جرّوف،

يشتمل على ثلاث حكايات وقصيدة: الأولى: الملك والثعبان، والثانية: حديث مدينة أم الأمصار وسيدةالأقطار، والثالثة: حديث الأربعة رجال مع هارون الرشيد.

مأخوذة بالزنكوغراف، طبع باريس، ١٨٨٨م، ومعها مقدمة بالإنجليزية للجامع السابق.

* * *

فهرس عام / مطبوع

المغرب المطرب

اقتطفه المسيو كارل لاندبرج من حكايات أندرش، وهو كتاب فكاهى يتضمن كثيراً من الحكايات المتنوعة الأطراف المروية بطرق شتى على ألسنة الأمهات والأولاد والحيوانات والملوك والسلاطين ، ختمه مترجمه بجملة من تاريخ مملكة اسوج وأخبار مملكتى نروج والدانمرك ورتبه على حكايات.

الموجود منه الجزء الأول، وينتهى بالحكاية الخامسة؛ بيروت، ١٢٥٥هـ .

* * *

فهرس عام / مطبوع

مائة ليلة وليلة

لم يعلم جامعها، وهو كتاب أدبى فكاهى أخلاقى، يتضمن مائة حكاية وحكاية قصصية فى الأحاديث المستظرفة الشرقية والهندية والفارسية على أسلوب كتاب «ألف ليلة وليلة»، وهى مرتبة على مائة ليلة وليلة، طبع القاهرة .

ـ نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام / مطبوع

مائة حكاية وحكاية

نخلة قلقاط ، الموجود منها الجزء الأول، ويشتمل على ثلاث حكايات، بيروت، ١٨٧٩م.

* * *

فهرس عام / مطبوع

لايس القرنتيه ملكة الجمال

نقلها إلى العربية شاكر شقير ويوسف أطوًا. رواية أدبية تاريخية قصصية تتضمن قصص لايس فاتنة الحكماء، أخذت أخبارها من خطوط قديمة العهد، وجدت فى دير ميفاسيلون فى المورة فى بلاد اليونان، القاهرة.

ـ نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام / مطبوع

ظرائف فكاهات فى أربع حكايات

طبعها الأب أنطون صالحانى اليسوعى. وهى أربع قصص أدبية وضعت للتهذيب والتثقيف بما اشتملت عليه من حكم ونصائح مفيدة مسبوكة فى قالب الحكايات، ظاهرها الهزل وباطنها الجد ، مأخوذة من بعض الكتب الفارسية على نسق كتاب «ألف ليلة وليلة»،

طبع الآباء اليسوعيين، بيروت، ١٩٨٠ م.

ـ نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام / مطبوع

حكاية باسم الحداد، وماجرى له مع هارون الرشيد

لم يعلم مؤلفها، طبع ليدن ١٨٨٨م، صححها ووضع لها ترجمة بالفرنسية وشرح الكلمات الغريبة: كارل لوده لندبرج.

ـ نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام / مطبوع

حكاية أنيس الجليس، وتسمى: قصة أنيس الجليس وماجرى لها مع على نور الدين بن الوزير، وهى منقولة من «ألف ليلة وليلة».

طبع باريس، ١٨٤٦ ، معها ترجمتها و بعض ملاحظات عليها بالفرنسية للأستاذ كازمريسكى

ـ نسخة أخرى كالسابقة.

ـ نسخة أخرى ، طبع حجر، القاهرة.

* * *

فهرس عام / مطبوع

حكاية الأربعة الذين ملكوا الدنيا، اثنان مؤمنان واثنان كافران، أما المؤمنان فهما نبى الله سليمان والإسكندر ذو القرنين عليهما السلام، وأما الكافران فهما: فرعون والنمرود، طبع حجر، القاهرة ١٢٩٩هـ، يليها حكاية مدينة النحاس وهى من الخرافات.

ـ أربع نسخ أخرى كالسابقة

* * *

فهرس عام / مطبوع

سلامة القسّ

على أحمد باكثير،

مطبعة مصر، القاهرة، ص ١٣٢ .

ـ نسختان كالسابقة.

ـ نسخة رابعة، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٥١م، ص ١٣٠ .

* * *

فهرس عام / مطبوع

زنوبيا ملكة تدمر

محمد فريد أبو حديد، لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٤١م، ص ٣٥٥ .

ـ أربع نسخ كالسابقة.

* * *

فهرس عام / مطبوع

حى بن يقظان

لابن سينا وابن طفيل والسهروردى، تحقيق وتعليق: أحمد أمين،

العدد (٨١) من «ذخائر العرب»، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٢م، ص ١٣٨ .

* * *

فهرس عام / مطبوع

أنطونى وكليوباترا

وليم شكسبير، ترجمة: محمد عوض إبراهيم

القاهرة، ١٩٤٥م، ص ١٨٢ .

ـ ثلاث نسخ كالسابقة.

* * *

فهرس عام / مطبوع

أبو الفوارس عنترة بن شداد

محمد فريد أبو حديد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٧ .

ـ خمس نسخ كالسابقة.

* * *

فهرس عام / مطبوع

يوسف الصديق

محمود أبو النجاة، دمنهور، ص ١٦٠ .

- نسخة كالسابقة .

* * *

فهرس عام / مطبوع

المصرى، دنيا سنوحى

تأليف: مايكاولتارى، ترجمة: حامد القصبى،

الجزء الأول، القاهرة، ١٩٥٥، ص ٤٠٠ .

ثلاث نسخ كالسابقة.

* * *

فهرس عام / مطبوع

قصة قمر الزمان

ابن التاجر عبد الرحمن وماجرى له من العشق والغرام مع محبوبته،

مكتبة المثنى، القاهرة ١٩٤٧ م ، ص ٤٧ .

* * *

فهرس عام / مطبوع

قصة الزير سالم الكبرى

أبو ليلى المهلهل، القاهرة، ١٩٥٤، ص ١٥١ .

* * *

فهرس عام / مطبوع

قصة التاجر على نور الدين المصرى وما جرى له مع جاريته مريم الزنارية بنت ملك الفرنجة

إصدار عثمان عبد الرازق، القاهرة ١٠٤٣ هـ ، ص ٧١ .

* * *

فهرس عام / مطبوع

قصص الأنبياء الأولين، قابيل وهابيل

محمد لبيب البوهى

نسخة فى مجلد، القاهرة، ص ٦٣ .

* * *

فهرس عام / مطبوع

القصص الحيوانى وكتاب «كليلة ودمنة» فى الآداب الشرقية والغربية

حامد عبد القادر، القاهرة، ١٩٥٠، ص ٦٨ .

- نسختان كالسابقة.

***

فهرس عام / مطبوع

قابيل وهابيل

سيد قطب وعبد الحميد جودة السحار

سلسلة «القصص الدينى» ، الحلقة الأولى

دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٥٣م، ص ١٦ .

- نسختان كالسابقة.

***

فهرس عام / مطبوع

سيرة عنترة بن شداد بن معاوية بن قراد العبسى أحد بنى مخزوم بن ربيعة بن مالك بن قطيعة بن عيسى العبسى المعروفة بالسيرة الحجازية.

يوسف بن إسماعيل المصرى.

اثنان وثلاثون جزءاً ينقصها الجزء الثالث والرابع، فى خمسة عشر مجلداً، القاهرة ١٢٨٣ هـ ، ١٢٨٦ هـ.

* * *

فهرس عام / مطبوع

أبو الفوارس عنترة بن شداد

محمد فريد أبو حديد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٧ .

- نسختان كالسابقة.

* * *

فهرس عام / مطبوع

سيرة عنترة بن شداد بن معاوية بن قراد العبسى

اثنان وثلاثون جزءاً فى أربعة مجلدات، طبع ١٢٨٣ هـ.

- نسخة أخرى فى أربع مجلدات ١٣٠٦ هـ .

- نسخة أخرى فى خمس مجلدات ١٣٣١ هـ .

* * *

فهرس عام / مطبوع

منتخبات من سيرة عنترة بن شداد العبسى المكنى بأبى الفوارس المتوفى قتيلا قبل ظهورالإسلام بسبع سنين.

لم يعلم جامعها

طبع إدارة المجلة الفرنسية، باريس ١٨٤١ م. وفى أولها ترجمة عنترة باللغة الفرنسية، عنى بنشرها وترجمتها إدارة المجلة المتقدمة، فى شهر يولية ١٨٣٠ م.

* * *

فهرس عام / مطبوع

عنترة بن شداد

حسن جوهر ومحمد أحمد برانق وأمين أحمد العطار .

ثلاثة أجزاء، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٥ م .

- نسختان كالسابقة.

* * *

فهرس عام / مطبوع

عنترة بن شداد

محمد فريد أبو حديد، العدد (٤٣) سلسلة «اقرأ»، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٦ م، ص ١٤٤ .

- ست نسخ كالسابقة.

* * *

فهرس عام / مطبوع

عجيب وغريب وما جرى لهما

لم يعلم مؤلفه

القاهرة، ١٣٠٤ هـ ، ص ٨٣ .

* * *

without any modification or commentry except for a few explanations of the unfamiliar words.

Mohamed Fathy Essonousy presents a collection of 30 common proverbs in the region of the North-Western Coast in Egypt. The commentry defined the specific usage of each proverb and explained the unfamiliar words.

In the field of folkloric plastic studies and the materialistic culture, Dr Hany Gaber presents a study about the traditional architecture and the influence of the personal type and character in creating a specific contemporary national style of architecture. The article maintains that the traditional architecture is a product of an interaction between knowldge, experience and continuous experimentation, as well as the ever increasing living and security requirements. The traditional architecture, in the writer's view, with its local materials and its special interaction between solids and voids accentuate the harmonious nature of the local architecture and unite it with the environment.

In a study about costumes in the New Valley – one of the studies presented in the First Folklore Symposium (we plan to publish the rest of them in the following issues) – Ibrahim Hosain describes and analyses the distinctive type of those costumes and their characteristic decorative ornaments and exopses their function and asthetic values.

Ibrahim Helmy reviewed thoroughly the proceedings of and the papers presented at the First National Folkore Symposium, organized by the Supreme Council of Culture from 17 - 22 Decembre 1994, along with the accampaning folk shows and side meetings.

In the library section, Ibrahim Kamel reviews Mohamed ibn Mohamed ibn Al-Mo'iz "*The Glarious victories of Al-Bahnasa*", and sheds light on the life of the author.

The journal proceeds to publish anthor part of the folklore bibliography of Dr Ibrahim Shalan , which offers to researchers a huge number of references and documents which would be of great help to them in their work.

Finally, the journal, being a fruit of collective work, invites with pleasure once again all specialists and those who are interested in the folkloric studies to contribnte material. Such collective efforts are always needed to reveal the characteristics of folk creativity which constitute a living kind of art in its cultvral contexture.

the significant changes and developments generated by the new communication technology and the expected scientific advancement in the coming century.

The writer, finally, raises a last question: should we expect to develop a multi-national folklore. This study, when presented to the First Folklore Seminar, raised other questions and debatesd, that require a special seminar on the future of folklore in a changing world.

In a lengthy study about the relationship between the medical traditions attributed to Prophet Mohamed, modern medicine and folk medicine, Dr Mohamed Ragab El-Naggar sought to define the true nature of those traditions.The article approaches the subject in an impartially scientific spirit and reached the coclusion that these medical traditions of Prorhet Mohamed are a kind of folk medicine that respect the precepts of Islam and avoid the indecent practices of sorcery and witchcraft. The article underlines as well the important effect of faith in curing some psychosomatic ailments. This spiritual effect is a significant distinction between those types of the folkloric medical traditions.

In an article about Wahb ibn Monbeh, Dr Morsi El-Sabagh studies the life of that imminent Medieval scholar who ranks among the pioneering researchers in both fields of social and folklore studies.

Dr Walid Monir chose an ancient text from an old book about love tragedies,"*Masri' El-Oshaq*" or "*Lovers' Deaths* ". He tackles that text through an analytical study based on three levels: wonder, humour and wisdom.At the end of the article Dr Walid explores the question of how the folkloric imagination philosophizes life, and how it unites different levels of existence into a joint structure. In a special study of the ceremonial burning of dolls in the Carnival of Valencia, Dr Tala't Shahin monitor this fantastic tradition which takes place at the midnight of the 19th March every year.

Anothor study focuses on a certain folk game in the Egyptian countryside – "Is the Waterbuffalo still a Mother?". The study aimed at exploring the significant role of this game, which is played by boys and girls together, in the social upbringing of the child.

Ibrahim hafez publishes a folk tale, " the Beauty and the seven Grooms" – a text collected from an old story-teller, Om Essaid Yasin, a peasant woman from Abu Zahir Villege, Shebin, Daqaheyah. The text is published in row

He made from *El-Funun El-Shaabia* a school of art, where many young artists were apprenticed at his hand. More recently, Mohamed Qoteb, a well-known painter and a faithful disciple of Abdel-Salam Sheri, joined him in an effort to produce this periodical in the best possible shape that is worthy of its important cultural content and message.

From its very beginning, this journal has opened the door to all cultural tendencies related to folklore. Its articles tacle wide range of folkloric creativity in and outside Egypt.

It is intented to dedicate a special issue to celebrate the thirtieth anniversary with the aid of the Folklore Committee (c.c.) of the Supreme Council of Culture.The C.C. raporteur, Farouq Khorshid, has set up a sub-committee entrusted with the task of planning and recommending ideas for the celebratien of the anniversary.

This issue contains an article by Farouq Kharsbid,"Welcome to the Thirtieth Anniversary", as a prelude to the intended celebration, and as a personal gesture of happiness on the part of Farouq Khorshid for the nonstop continuation of this periodical, which has contributed much to the folkloric studies: defining conceptions; coinage of terminology; raising cultural and artistic issues relevant to our heritage and traditions.

This issue also contains a translation of an article, which was first published in 1966 in the annual journal,"*Polish Ethnography* " by the Polish orientalist Teresa Pfabe, in which she reviewed the first issue of this periodical, that had appeared in January1965.

Mostapha Sha'ban presents an overview of the contents of *El-Funun El-Shaabia* over the past thirty years, followed by a brief bibliographical analysis of its material.

In this issue, the journal begins with a study of Dr Ahmed Aly Morsi about the folklore and culture in the future , focusing on the question of terminology. The article highlights the need of a national project that would protect our national identity and culture. The writer underlines the fact that any effort to visualize the future requires a critical approach in studing our heritage in general.

The article raises important questions concerning the position of local cultures within the universal framework of modern culture in the light of

This Issue

This issue marks the thirtieth anniversary of the journal (January 1965). They were years of hard work and perseverance. Our aim was to establish a genuine intellectual organ in the contemporary Arab and Egyptian arena.This issue brings me back to those old days when we were a group of young researchers motivated by ambition to prove our ability and by a sense of responsability towards our Arab and Egyptian culture.We were aware of our duty to reveal the values and characteristics of our thousand-year-old traditions which constitute a part of the wider circle of world cultures and which have absorbed over the years various traditions from other cultures through a process of cultural interaction – a fact that highlights the unity of knowldge.

We used to meet in a villa at 4 Shagrat Eddor St., in the heart of the beautiful island of Zamalek. This small group of young researchers was led by a prominent scholar, Dr Abdel-Hamid Yunis. Not only was he well-versed in the Arab folkloric studies, but also he was a prominent figure in the Arab movement of Enlightment. In the light of the then emerging nationalist tendency, he could perceive the vital rolė that would be played by the Arab folk literature in melting the whole Arab world in a cultural and emotional unity. Through this journal, he souht to prepare a new generation of folkloric researchers, who could pursue such a noble message.The design and lay-out of the new journasl were entrusted to Abdel Salam Sherif, a prominent artist, who has efficiently undertaken this task up until now.

A Quarterly Magazine,
Issued By: General Egyptian Book
organization, Cairo.
No. 46, January - March, 1995.

● الأسعار فى البلاد العربية :

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٣٠٠٠ ليرة ، الاردن ٢٥٠ر١ دينار ، الكويت ٢٥٠ر١ دينار ، السعودية ١٥ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤٠ درهم ، البحرين ٥٠٠ر١ دينار ، قطر ١٥ ريال ، دبى ١٥ درهم ، ابو ظبى ١٥ درهم ، سلطنة عمان ٥٠٠ر١ ريال ، غزة/ القدس/ الضفة ٥٠٠ر١ دولار .

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (٤ اعداد) ثمانية جنيهات، ومصاريف البريد ٨٠ قرشاً وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية او شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (٤ اعداد) ١٥ دولاراً للافراد، ٢٤ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد، البلاد العربية ٦ دولارات وامريكا واوروبا ١٦ دولاراً.

● المراسلات :

مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيش النيل * رملة بولاق. * القاهرة .

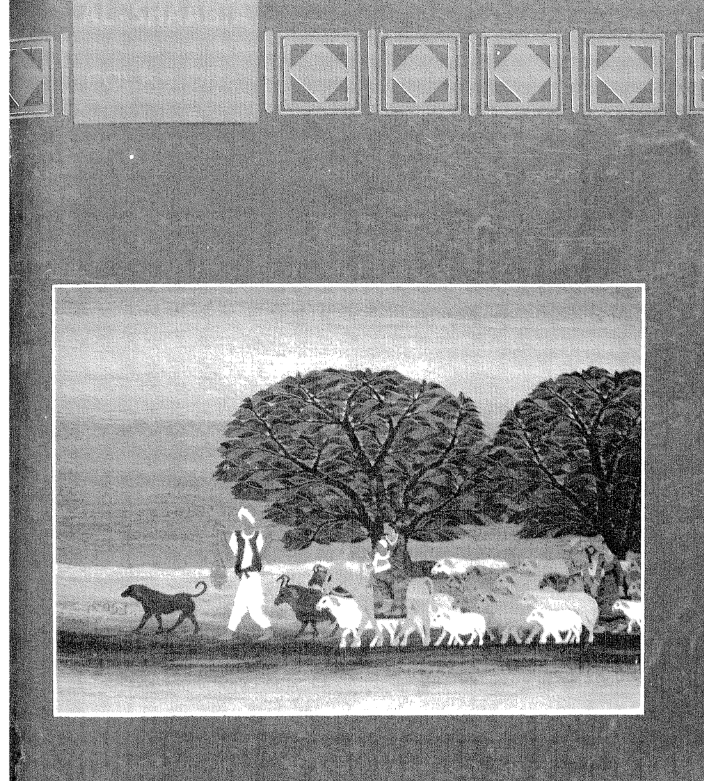
* تليفون : ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

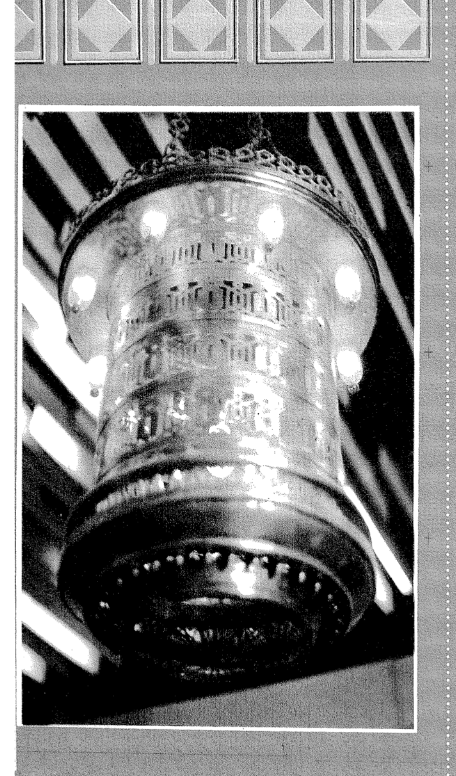
AL - FUNŪN AL - SHAĀBIA

FOLK - LORE

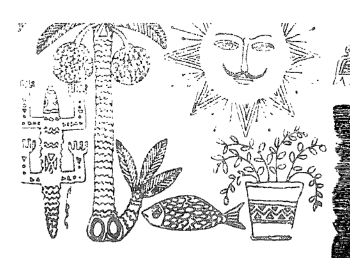
Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief, January 1965.







عدد ٤٧
إبريل - يونية ١٩٩٥
الثمن ٢٠٠ قرش
الهيئة المصرية العامة للكتاب




الفنون
الشعبية



فهرس

الموضوع — الصفحة

العدد ٤٧ إبريل - يونية ١٩٩٥

- الرسوم التوضيحية :
  محمد قطب
- الصور الفوتوغرافية :
  أ . د . سلمى عبد العزيز
  أ . ناهد شاكر
  أ . صدقى حلمى محمد
- صورتا الغلاف
  للفنان الراحل على متولى
- الإخراج الفنى :
  صبرى عبد الواحد
- التنفيذ :
  الجمع التصويرى

ISSN 1110-5488

رقم الإيداع : ٦٢٨٣/ ١٩٨٨

هذا العدد

يستهل هذا العدد بدراسة «**المأثورات الشعبية والإبداع الفنى**» للأستاذ صفوت كمال، الذى يتفحص فيها هذه العلاقة الجدلية؛ علاقة التأثير والتأثر، بين الذاتية الفردية والذاتية الجماعية فى الإبداع الفنى. هذه الدراسة تثير من القضايا والإشكاليات مايتجاوز دوائر الإجابة الجاهزة والأحكام القطعية المتسرعة والسهلة؛ فالسؤال: ما الفن؟ ليس له جواب قط.... ومع آرائه حول فكرة التواصل الثقافى، الذى يدعو إليها منذ ثلاثين عاماً، يدعونا إلى النظر: «فالفن كفن ليس سوى فن، وهو ليس ما هو ليس بفن»؛ ذلك من خلال الموسيقى والأدب... والثقافة المادية، وأيضاً، قدرة الإنسان الفنان على التعبير الصادق عن ماهو تصور ذهنى وإدراك حسى؛ لأن الفن، فى مستوى ما، هو وسيلة «للرؤية»، وفى مستوى آخر، سجل للجمال.

وعلى ذلك: فإن «عملية الإبداع الشعبى فى حد ذاتها، باعتبارها إبداعاً، لابد أن تخضع لقواعد الإبداع الفنى، من حيث مراعاة القيم الجمالية (باعتبارها فناً) فى هذا الإبداع، فليس كل عمل شعبى فن، كما أنه ليس كل إبداع فنى أبدعه فرد ما وشاع وانتشر وظل معروفاً صاحبه، هو فن شعبى، مع ملاحظة أن الفن الشعبى وإن كان مجهول المؤلف وله خصوصياته الجمالية التى تميزه وتحدد معالمه وتوضح وظيفته فإن هذا الفن الشعبى المجهول المؤلف، هو فى واقعه التاريخى والإبداعى، فى الوقت نفسه، إبداع فرد ما... وفور لحظة الإبداع، تبنى أبناء المجتمع هذا الإبداع وتناقلوه، ويمكن أن يكونوا قد أدخلوا عليه بعض التعديلات أو التبديلات أو التغييرات، بما يتوافق مع هواهم، وذوقهم هم، حتى وإن كان الفنان «الأصلى» الذى ابتدعه... ابتدعه على نمط مايتوافق مع ذوق وفكر الجماعة التى أبدع هذا الفن من أجلهم؛ معبراً به عن احتياجاتهم الفنية أكثر من كونه تعبيراً عن ذاتيته ورؤيته الجمالية للحياة...». هذا التصور يحتاج إلى مناقشات كثيرة، بوضعه مفهوم «الإبداع الشعبى» موضعاً للبحث ومدخلاً لتناول المأثورات الشعبية.

تلى هذه الدراسة، دراسة الأستاذ فاروق خورشيد: **«قراءة جديدة فى الليالى ـ الليلة الواحدة بعد الألف»** دعوة لنقرأ من جديد، بفهم جديد، بعيداً عما استقر فى بعض القراءات. يقرأ الأستاذ فاروق خورشيد حكاية «معروف الإسكافى، المصرى»، آخر حكايات الليالى، قراءة مقارنة لكثير من العناصر، فى عالم شهريار وعالم معروف، زوجة شهريار (الخائنة) وزوجة معروف (المتسلطة)، شهر زاد وابنة الملك زوج معروف، ابن معروف صاحب السيف وأبناء شهر زاد الثلاثة، قطع رأس فاطمة العرة، ودخول خدم شهر زاد بأولادها الثلاثة من شهريار. وانتهت حكاية «معروف الإسكافى» مع نهاية «الليالى» عين عيون تراثنا الشعبى الأدبى.

إذن، نحن مع قراءة فنية، مضمونية تؤكد على عدة رسائل: الرسالة الاجتماعية؛ إذ تصر القصة على هزيمة الكذب والاحتيال، وتصر على انتصار صفاء النفس والكرم. والرسالة السياسية؛ فالمدينة عالمان؛ عالم الطيبة والعرق وعالم الغنى والخداع.. ومصر المحروسة هى هذان العالمان معاً، ولكن الذى يجمعهما، دائماً، هو الطيبة والكرم والعمل والنية السليمة.. أما الرسالة الثالثة فهى الرؤية الفنية فى المقابلة بين قصة معروف وقصة الليالى داخل إطار من الحدث الدرامى.

وننتقل إلى الدراسة التى يقدمها الدكتور سليمان محمود بعنوان: **«المربعات السحرية فى التراث العربى بين العلم والخرافة»**، والتى تناقش ظاهرة متميزة من الممارسات الشعبية ذات طقوس خاصة فى إطار مايعرف بالسحر الشعبى، هنا، «ينبغى أن ننظر إليها من خلال قوانينها الخاصة؛ فالأطروحة تقوم على عنصر الكتابة بوصفها قوة غيبية، ترتبط حروفياً بمقادير كمية أو بقيم عددية؛ وتقوم على وحدة المربع باعتباره وعاءً سحرياً».

وينطلق الدكتور سليمان محمود من تصور جيمس فريزر عن جذور العلم التى تمتد إلى سخافات السحر، بدءاً من الفلسفة الفيثاغورية، وأقوال أنبا وقليس وكتابات أفلاطون إلى إسهام الفكر الإسلامى؛ الوريث المباشر لعلوم القدماء، ودور ثابت بن قرة، وإخوان الصفاء إلى المربع الفيدى، ونصل، معاً، للإسهام العربى مع عدد من الفلاسفة العرب: ابن سينا، السهروردى، محمد الغزالى. أما بنية الظاهرة، المربعات السحرية، فيتناولها د. محمود من خلال كثير من العناصر المكونة لها: المربعات السحرية وطبائعها، حساب الجمل، الأعداد المتحابة، طبائع الحروف والأنفس، المربعات السحرية (الأوفاق) فى مجال السحر الشعبى سواء أكان الوفق ثلاثياً أو رباعياً من منظور الوظيفة تارة والغاية تارة أخرى.

يلى هذه الدراسة مقال بعنوان **«حرز تاج الملك الأندزون، امتزاج الحكاية الشعبية بالاعتقاد فى الحرز»** للأستاذ إبراهيم كامل أحمد مع نشر نص الحرز، والمقال تعليق عليه؛ حيث يوضح آليات القص الشعبى داخل النص المنشور ـ لأول مرة تنشر دورية متخصصة نصاً لحرز ـ ويحدد المقال، فيما يحدد، الفترة الزمنية التى أعد فيها هذا الحرز.

ولما كانت عناية المجلة بالنصوص التى تكون المكتبة الفولكلورية العالمية ضرورة؛ فقد بدأنا فى ترجمة كتاب **«كان ياماكان... الحكاية الشعبية المصورة»** للأخوين ڤولر. وفى هذا العدد ننشر الفصل الأول من الكتاب المعنون بـ **«مفهوم الحكاية الشعبية»**، قام على نقله عن الألمانية الأديب الراحل أحمد عمار. يرى الأخوان: «إن التوجه نحو الحكاية الشعبية وعالمها لايعنى الهروب من الواقع والحقيقة؛ فالحكاية الشعبية تقوم، فى حقيقة الأمر، بالإشارة إلى «أوقات مضت»، ولكنها دائماً ماتتناول أمنيات ومصاعب الواقع الذى نعيشه، وتصبو، فى كثير من الأحيان، إلى المستقبل؛ فالحكاية الشعبية تستطيع أن تبنى الجسور عبر الزمان والمكان».

وفى هذا الفصل للأخوين فولر مناقشة لخصائص الحكاية الشعبية، وأشكال الحكايات الشعبية: الحكاية الشعبية الأسطورية، الحكاية الشعبية عن الحيوانات، والتى تتعلق بالسحر وموضوعاته، والهزلية، والقصصية، كما تقدم مصطلح «الموتيف» باعتباره مصطلحاً مفتاحاً فى مجال درس الحكاية الشعبية. ويرى الأخوان أن: «الموتيفات هى أحجار بناء الحكاية، وتعد أصغر الوحدات داخل الحدث، وفى الغالب ترتبط الموتيفات ببعضها البعض. وهذا الترابط فى الموتيفات هو الذى يصنع تسلسل الأحداث داخل الحكاية مما يكفل للحكاية الشعبية أن تبقى متوازنة عبر مئات السنين».

وعن الفرنسية تقدم الأستاذة نورا أمين، للكاتب جاك شوفرييه، الفصل السابع من كتابه «**الأدب الزنجى**» تحت عنوان «**نظرة إلى التراث الشفهى فى إفريقيا السوداء**». يعالج هذا الفصل ظروف الانتقال أو مايطلق عليه «وقت الحكى»، ويتساءل متى تكون اللحظة مناسبة ـ فى الواقع ـ لانتقال التراث الشفاهى... إذا أخذنا فى الاعتبار، أيضاً، المزاج الإفريقى المائل بشدة إلى التجمعات الاجتماعية.. ماعلاقة الراوى بالجمهور، وضع الراوى/ قضية الأداء؛ هذه العلاقة القائمة دوماً على الأصالة على حد تعبير ليفى شتراوس.

وعن الإنجليزية ينقل لنا المسرحى رأفت الدويرى نص حكاية شعبية هندية، أعاد صياغتها بالإنجليزية أ.ك. رمانوجان بعنوان «**الأمير الذى تزوج نصفه الأيسر**»، وهو نص يتساءل: ما المرأة... ماالحب من زاوية خاصة، ربما، تختلف عن تصوراتنا للمرأة والحب....

وتقدم الدكتورة سلمى عبد العزيز دراسة بعنوان «**تنويعات فولكلورية على أوتار الزمان والمكان بصور تشكيلية**»؛ وهى الجزء الأول من دراسة تحمل العنوان نفسه.. وبعد مقدمة الدراسة تقول د. سلمى: «ثمة بنائية جمالية فى النصوص التشكيلية يصعب تحديد اتجاهها الفنى ومذهبها التعبيرى؛ فهى «توليفة» مركبة من اتجاهات شتى، ومن خبرات متنوعة، ومن انعكاسات لحاجات متعددة سواء أصورها الفنان الشعبى بوعى أم بتلقائية بوصفها مردوداً تراثياً يعيشه الفنان الشعبى، وإن كان يمكن القول بالتحديد والوضوح: إن النصوص التشكيلية لها تمددات بين الوعى واللاوعى فى التصور والتنفيذ، وهذه التمددات ماهى إلا كثافة الاتجاهات والخبرات والتقنية الحرفية لها، وتتحرك جميعها داخل العناصر التشكيلية، لتكشف مافى الوعى، وتطرح مافى اللاوعى على مساحة العمل الفنى». من هذه التصورات والمداخلات تقدم د. سلمى عبد العزيز قراءة تحليلية للنصوص المتعددة المرئية التى تعتمد على الرسم بقرية «سلوه» بمدينة كوم امبو بمحافظة أسوان، والتى تمتاز بتوافر هذه النوعية من الفن الجدارى ذى الطبيعة المرتبطة بالحياة اليومية ومايرتبط بها من عادات واحتفاليات ومعتقدات.

بعد هذه الدراسة يقدم د. مصطفى عبد الرحيم مقاله «**الفنان على متولى والتشكيل بالمعادن**»، فيبدأ بعمل تعريف بالفنان الراحل على متولى (١٩٢٢ ـ ١٩٩٥): الميلاد، النشأة، التعليم، الثقافة والمعارف، المعارض، ثم يقدم قراءة لبعض أعماله تبرز أسلوب الفنان واتجاهه وقدرات التعامل مع الخامة.

ويتناول د. مصطفى عبد الرحيم استخدام الفنان عناصر ووحدات زخرفية وطبيعية على صلة وثيقة بالحضارة المصرية والإسلامية والشعبية، ولكن هذه العناصر صاغها صياغة جديدة فى وظيفة جديدة: الأسماك، الكتابة، الطائر، الجبل...

واختتم د. مصطفى عبد الرحيم مقاله ببعض من شهادات د. أسامة الباز، ود. محمد محمود الجوهرى، ود. عماد علام، ود. سعيد خطاب، ود. حسين الجبالى، ود. طه حسين.

وجولة الفنون الشعبية، فى هذا العدد، تبدأ بعرض د. فوزى محمد الشامى **لفاعليات المؤتمر الثالث عشر للمجمع الموسيقى العربى للموسيقى التابع لجامعة الدول العربية والذى عقد بمدينة «دمشق»**. وتعرض مديحة أبو زيد لندوة **«الإبداع الموسيقى فى مصر»**، والتى قام عليها المجلس الأعلى للثقافة، ثم تعرض الأستاذة هالة كمال لرسالة ماجستير عنوانها **«أزياء الطبقة الحاكمة والأغنياء فى سوريا أثناء الحكم العثمانى للباحثة** نهال محمود النفورى من سوريا. وتقدم الأستاذة نادية السنوسى رسالة ماجستير أخرى حول **«تطويع الزخارف النوبية فى العمارة وأطباق الخوص لتلائم أسلوب الطباعة فى التربية الفنية»**، من إعداد الباحثة ناهد شاكر محمد سليمان لنيل درجة الماچستير.

كما تقدم مكتبة الفنون الشعبية: قراءة لأعمال الكاتب المسرحى الإيرلندى **جون ميلنجتون سينج** (١٨٧١ - ١٩٠٥)، والذى قام باستلهام التراث الشعبى الإيرلندى، وقد أعد هذا المقال المسرحى عبدالغنى داود على مستويين أولهما: الكوميديا الشعبية الإيرلندية، وثانيهما: المأساة الشعبية الإيرلندية. هذه الدراسة تكسب المكتبة تجربة فى قراءة التراث الشعبى فى المسرح، والمسرح باعتباره تراثاً شعبياً.

وفى الختام نأتى إلى الجزء الثالث من **«ببليوجرافيا التراث الشعبى، قوائم الأدب الشعبى فى مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٦٨»**، من إعداد الدكتور إبراهيم أحمد شعلان. ويسعد المجلة أن تتلقى أية ملاحظات أو إيضاحات أو استفسارات حول هذا العمل العلمى المهم، وكذلك نشر نصوص من «الفنون الشعبية» مجموعة ميدانياً.



المأثورات الشعبية والإبداع الفنى

صفوت كمال

مدخل

تسعى هذه الدراسة نحو محاولة تحديد الفروق الفرضية بين الذاتية الفردية والذاتية الجماعية فى الإبداع الفنى .. بمفهومها الفولكلورى دون أدنى محاولة لوضع مقارنة تقييمية بين الإبداع الفنى الفردى والإبداع الجماعى الشعبى باعتبار أن الفن هو فن فحسب، سواء خضع هذا الإبداع الفنى لمعايير المدارس المتنوعة من كلاسيكية إلى ما بعد السيريالية - أم كان فنًا يخضع لقواعد التعبير الفنى الشعبى المتعددة، بتعدد مجالاته الاجتماعية، أو المكانية أو الزمانية ومناسبات أدائه وفئات أعمار أصحابه. وسواء أكان ممارسه أو مؤديه فردًا أو أكثر من فرد بوصفه إبداعًا فنيًا أو اشترك فى تحقيقه، أكثر من فرد، مثلما يحدث ذلك فى فنون الدراما والموسيقى أم كان هذا الفن فنًا يقدمه فنان واحد وبخاصة ما تتميز به الفنون التشكيلية، على الرغم مما ظهر حديثًا من نزعات تتجه إلى شكل من أشكال التكامل، بين أكثر من فنان، فى إنتاج عمل فنى واحد.

أم كان هذا الفن هو واحد من أشكال التعبير الفنى الشعبى، الذى يشترك فى أدائه وإنتاجه جماعة من أبناء المجتمع الذى نشأ فيه.

مع ملاحظة أنه قد تتداخل، أحيانًا، جوانب من الفنون التقليدية المتوارثة مع عناصر من الفنون الشعبية المتداولة الشائعة، والمتوارثة أيضًا.. ولكنها تخضع أكثر من الفنون التقليدية لعوامل التغير الثقافى والاقتصادى والاجتماعى إلى غير ذلك من أشكال وأساليب هذا التغير ومضامينه وأهدافه.

وحينما نتناول عملية الإبداع الفنى بين الفردية والجماعية فإننا نتناول ذلك من خلال وجهة نظرنا، التى تسعى دائماً إلى تأكيد أن عملية الإبداع الفنى الشعبية، هى عملية إرادية، وليست تلقائية. وهى عملية تهدف إلى التعبير المباشر عن واقع تجربة الإنسان خلال ممارسته لمختلف جوانب الحياة، كما أنها تعبير عن موقفه الفكرى والوجدانى إزاء مواضيع الحياة فى مجتمعه.

فالإبداع الشعبى ليس إبداعاً غير إرادى، بل هو فعل إنسانى بما يحمل لفظ الفعل من فكر مسبق وتحقيق إرادى، ينقل ما هو تصورى إلى ما هو حقيقى، وما هو خيالى إلى ما هو واقعى، ويحدد الإنسان ذلك بشكل فنى وجمالى، وبمختلف وسائل التعبير الفنية، من خلال رؤية الإنسان للكون وعلاقاته بغيره وبما يحوطه من مظاهر الطبيعة والكائنات.

ويفسر هذا الإبداع - فى الوقت نفسه - عملية التلاقى بين الإنسان والطبيعة، وبين الإنسان والإنسان الآخر فكراً ووجداناً، بل يشرح، أيضًا، موقف الإنسان إزاء الوجود .. وجوده و مظاهر الوجود التى تحوطه، بكل ما يحمل هذا الوجود من مكونات طبيعية يعيشها الإنسان ويعيش معها مؤكدًا، فى الوقت نفسه، أن الإبداع الشعبى فى قادم الأعوام، سيكون هو- كما هو دائمًا - حلقة الصلة بين ما كان وما سيكون، فى تواصل ثقافى حى، يعبر عن ذات الإنسان فى حيويتها وتدفقها المستمر، يحمل بين أعطافه خصوصية ثقافة الأمة فى ديناميكية تشمل المتغيرات الحادثة، باعتبار أن هذه المتغيرات هى من فعل الإنسان نفسه.

لذلك فإنه من الضرورى النظر إلى أشكال الإبداع الفنى الشعبى فى إطار من الرؤية المستقبلية لما يجب أن تكون عليه الحياة، باعتبار أن المتغيرات التى تحدث فى أشكال وموضوعات الإبداعات الشعبية ليست استمرارية لما كان، بل هى متغيرات بالإضافة أو بالحذف لبعض عناصر ما كان، وإحلال بدائل لها أحياناً تتوافق مع واقع ما هو كائن فى هذه الحياة.

هذه المتغيرات تحدث من خلال رؤية واقعية لما يجب أن تكون عليه أشكال التعبير عن الحياة، وذلك من حيث إن الإبداع الشعبى على اختلاف وسائل التعبير التى يتوسل بها، وفى إطار من عاداته وتقاليده ومعتقداته هو إبداع إرادى يرتبط بوعى المجتمع نفسه لما يحوط هذا المجتمع من متغيرات فى الطبيعة وتصاريف الحياة وتصانيفها.

وقبل أن نناقش هذه القضايا التى تشكل جوانب مهمة فى بنية الإبداع الفنى الفردى أو الشعبى لابد لنا أن نتساءل عن الفن: ما هو؟!

ما الفن...؟!

سؤال تنوعت وتعددت فى إجاباته الآراء.. آراء الفلاسفة والفنانين.. سواء أكان ذلك من حيث إن موضوع الفن هو الجمال، أو من إن وظيفة الفن هى التعبير عن الجانب الوجدانى والشاعرى فى الإنسان، دون إغفال للجانب الفكرى، والبحث عن قضايا الإنسان، بصفته إنساناً. وعن واقعه الاجتماعى.. أم كانت الإجابة بأن الفن وظيفته الكشف عن الجمال.. والجمال المطلق فى الإنسان وغير الإنسان، دون شبهة من منفعة ذاتية أو مطلب نفعى فى الحياة. وتعددت الآراء، وتباينت الرؤى، واختلفت الأفكار، ولكنها جميعاً تلاقت وتآلفت واتفقت على أن الفن هو تعبير دقيق صادق عما يشعر به الإنسان أو عما يحسه بحواسه، أو يدركه بفكره، من خلال عملية عقلية منطقية، أو عما يتراءى له بخياله، أو حتى يتوهمه فى أحلام اليقظة أو فى النوم العميق، حين يبدو له الوجود بصور متباينة، من خلال أحلام مدهشة.

فالفن.. تعبير عن الإنسان فى جميع حالات وجوده.. كما أنه تعبير عن علاقة الإنسان بالإنسان الآخر، وعن علاقة الإنسان بالطبيعة والوجود.

كما أنه تعبير، أيضًا، عما فى الوجود كله، من تناغم وتآلف أو من تضاد وتنافر.

إبداع جديد

وعلى أية حال، فالفن هو إبداع جديد، يكشف به الإنسان عن ال «أنا» وعن ال «نحن» وال «هو». سواء أكان أل «هو» هذا كائن حى أم غير حى. وسواء أكان مرئيًا، أم غير مرئى، لا يدركه أولا يراه سوى الإنسان الفنان، مهما كانت وسائل الرؤية التى يتوسل بها.. أو مصادر التعبير التى يستخدمها أو يستلهمها، فى رؤيته هذه أو رؤاه تلك.

وتتعدد الآراء، فى هذا وذاك، بين أن الفن هو تقليد دقيق ومحاكاة تامة لما فى الواقع.. أو أن الفن حدس مباشر يكشف به الإنسان مضمون الأشياء ويدرك غاياتها. وسواء أكان هذا الحدس، هو حدس فكرى، أم حدس وجدانى، فهو إدراك شمولى للوجود.. وجود الإنسان ووجود الكون الذى يحوط الإنسان.

وتشترك الآراء، جميعًا، فى أن الفن هو تعبير.. تعبير دقيق صادق عن أى موضوع يعن للإنسان، أو عن أى حدث يواجهه، أو عن أية حالة يمر بها، أو أى تصور يفترضنه الإنسان أو يختاره.. أو يخضع له.. فيجسده بالكلمة أو بالخط واللون والكتلة أو بالحركة الإيقاعية أو بالنغم والإيقاع أو بالإيماءة والإشارة، أو بكل ذلك أو ببعضه معًا.

فالفن قدرة إنسانية خاصة يملكها الإنسان وحده؛ بل: «إن الفن هو أحد الأشياء، كالهواء أو التربة، اللذين يحيطان بنا من كل جانب، ولكن نادرًا ما يستوقفانا لتأملهما. ذلك أن الفن، ليس مجرد شئ نجده بالمتاحف، وصالات العرض، أو فى مدن قديمة مثل فلورنسا أو روما.. ومهما كان تعريفنا للفن، فهو موجود بكل شئ نعمله لنمتع به حواسنا»(١)

كما أن: «الفن يعبر دائمًا عن شئ يتميز به زمانه بوجه عام»، وهو يعبر، أيضًا، عن سمات عامة معينة تتسم بها عصور كثيرة، على أنه فى نواح أخرى يعبر عن جزء فقط من عصره - وفى العصور الغابرة كانت الجماعات المسيطرة، هى وحدها التى استطاعت أن تتناول التعبير الفنى الكامل...»(٢)

«فالفن كفن ليس سوى فن، وهو ليس ما هو ليس بفن»(٣)

ومهما تعددت أو تنوعت وسائل التعبير الفنى؛ بدائية كانت أو متطورة، بسيطة أو معقدة، فإن الفن يظل، دائمًا، هو حلقة الصلة بين الفكر التأملى والتحليلى، وبين العلم التجريبى والتركيبى.

الموسيقى ووعى الإنسان

وإذا تأملنا الموسيقى بوصفها إبداعًا فنيًا متميزًا على الإدراك والحس، فى محاولة لاستخلاص القيمة الجمالية فى الإبداع الفنى الموسيقى، باعتبار أن الموسيقى، فى أساسها، تعبير عن المشاعر فى شكل فنى قوام أسلوبه الإيقاع والنغم، وباعتبار أنها تنبعث من المشاعر، وتأثيرها، إنما ينصب على المشاعر- كما يقول جوليوس بورتنوى فإن «الموسيقى ناشئة من العاطفة لكى تحرك العواطف. وجذور الموسيقى متغلغلة فى تربة الواقع الفعلى؛ فهى نتاج البشرية، حين تعلو على التجربة، إذ تبلور المشاعر فى أنغام حسية وإيقاعات متحركة تنقلنا إلى قمم شفافة من النشوة الوقتية».

وللموسيقى القدرة على تخليصنا من القلق والهموم، وهى وسيلة للاتصال تفوق فعاليتها وقدرتها على الإثارة الانفعالية كل صور التعبير الأخرى، التى استخدمها الإنسان، لكى ينقل بها مشاعره و أفكاره إلى الآخرين»(٤)

بل: «ونستطيع أن ندرك من خلال موسيقى شعب من الشعوب - إذا كانت صادرة عن أصالة وصدق- صورة دقيقة ترسم ملامحه ودرجة رقيه».

كذلك: تقوم الموسيقى بدور مهم فى التقريب بين الشعوب، لأنها تنفذ إلى طبائع الجماعات البشرية المختلفة، وتستخرج منها مكنونها، وتكشف للآخرين عن جوهرها..»(٥)

و «الموسيقى تبدأ من حيث تنتهى قدرة الألفاظ على حمل المعانى والأفكار»(٦)، «ولم يقم شئ فى عصرنا الحديث فى التعريف بمزاج الإنسان الإفريقى وطبعه مثلما نجحت موسيقاه حينما تسربت إلى الموسيقى الغربية المعاصرة وألفها العالم كله».

وهكذا عجزت أرفع الوسائل الاجتماعية والأساليب الفكرية عن التعريف بما نجحت فى تحقيقه مجموعة من الأنغام والألحان الإفريقية، وذلك شاهد جديد على أن الموسيقى تبدأ من حيث تنتهى قدرة الألفاظ على حمل المعانى والأفكار؛ فهى الوسيط الذى يأسرنا بدعوتنا إلى بحره الزاخر بالخلق

والإبداع، بحر اللانهاية الذى يتلاقى فيه البشر كتلة بلا شتات»(٧)

ويمكن القول بأن مجتمعات كثيرة فى الماضى والحاضر، قد أدركت العلاقة بين اللغة المنطوقة من جهة، والغناء والإنشاد من جهة أخرى، على أن هذه العلاقة توازى العلاقة بين ما هو مستمر وما هو منقطع. وهذا يعادل القول فى نطاق الثقافة: إن الغناء أو الإنشاد يختلف عن اللغة المنطوقة مثلما تختلف الثقافة عن الطبيعة.

وكذلك فإن الخطاب الأسطورى المقدس سواء أكان مغنى أم لا، فهو يكون على نقيض الخطاب الدنيوى.

كما «أن الوظيفة الإدراكية يمكن تحليلها، أيضاً، إلى عدة أشكال يعادل كل منها رسالة ما معينة»(٨)

الفن قدرة تعبيرية

من خلال قدرة الإنسان الفنان على التعبير، عن ما هو تصور ذهنى وإدراك حسى، تتحقق مسؤولية الإنسان الفنان فى التعبير؛ فالفنان فى مجتمعه يمثل إلى حد كبير القدرة التعبيرية الفنية لهذا المجتمع؛ وبقدر صدق التعبير وقوته يكون الفنان نفسه هو إضافة إنسانية حية لمجتمعه.

كما أن الفنان فى مجتمعه لا يمثل ذاته ولا يعبر عنها فحسب؛ بل هو يمثل مجتمعه ويعبر عنه، بطريق مباشر أو بطريق غير مباشر، باعتبار أنه المظهر التعبيرى والفنى للمجتمع، مهما تنوعت وسائل هذا التعبير، أو تعددت أشكال هذا التعبير وأساليبه واتجاهاته الفكرية.

فالفن فى جميع حالاته، هو الذى يشكل المجتمع، أو بتعبير آخر: إن له القدرة على اختراق حواجز الثقافة.. حتى وإن كان فناً بدائياً، فإن له القدرة على أن يمس أرواحنا(٩)

إن الفن هو وسيلة «للرؤية»، وما نراه فى الفن يساعد على تعريف ما نفهمه من كلمة «الحقيقة»؛ فنحن لا نرى، جميعاً الأشياء نفسها، وعلى الرغم من أن المجتمعات السائدة عادة تفترض أن رؤيتها هى التى تمثل الحقيقة الوحيدة عن العالم، فكل مجتمع يفهم الحقيقة بشكل متفرد. وينطبق ذلك على الأفراد داخل المجتمع الواحد أحياناً.

إن العملية المعقدة التى يقوم الفنان من خلالها بنقل عملية المشاهدة إلى رؤية للعالم، هى عملية أكثر الأمور غموضاً فى الفن، وهذا هو أحد الأسباب التى تجعل الفن بالنسبة إلى معظم الشعوب غير المتحضرة غير منفصل عن الدين والفلسفة.

«إن عملية تصور ثم إعادة تخليق العمل الفنى، هى عملية طقسية مهمة ومؤثرة؛ فخلق الصور والتخيلات هو أحد السبل الرئيسية التى يستعين بها الإنسان لإدراك التجارب والتوصل على المستوى الفردى أو الجماعى. إلى ما هو خارج نطاق التصور.. أى الوصول إلى جوهر الحقيقة التى لا يمكن وصفها»(١٠)

معرفة واستلهام

حينما يستلهم الإنسان الفنان عناصر من تراثه الثقافى فى مضامين وأشكال عمله الفنى المحدث، إنما فى الواقع، يعبر بشكل آخر عن قدرات الإنسان، فى مجتمعه، فى إطار من تطور مجتمعه الفكرى.

لذلك، فإنه من الضرورى للفنان، أن يعرف قيم تراثه الثقافى، كما يعرف قيم التراث الثقافى الإنسانى قدر الإمكان.

وكلما اتسعت آفاقه الثقافية، انفتحت أمامه مجالات عدة من الرؤية الفنية لواقع الحياة.. حياته هو باعتباره كائناً ثقافياً، وحياة مجتمعه باعتباره وحدة أساسية فى بنية المجتمع الإنسانى ككل؛ باعتبار أن الإنسان هو محور الوجود ومركز الإبداع الإنسانى.

والفنان المبدع، هو إضافة مستمرة لسجل الحياة الإنسانية لكل مجتمع وعلى مر العصور.

وتاريخ الفن يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتاريخ الإنسان نفسه؛ إذ لا وجود لفن بلا إنسان، كما أنه قد لا يكون هناك وجود حقيقى للإنسان بغير الفن.

وتاريخ الفن كان، دائماً، المدخل والوسيلة لمعرفة الإنسان نفسه معرفة فنية وواقعية.

ولولا ماسجله الإنسان الفنان القديم على جدران الكهوف وعلى جداريات المعابد وعلى صحائف الفخار وأوراق البردى إلى غير ذلك من مواد استخدامها لتسجيل مكونات حياته، بالرسم والصورة والكتلة، ما كان لنا أن نعرف شيئاً عن الإنسان القديم، وما أحاط حياة هذا الإنسان على مر العصور.

كما أن مأثورات الإنسان فى سائر المجتمعات الإنسانية، فطرية أو متقدمة حضارياً، هى مدخل مباشر، أيضاً، فى معرفة تاريخ هذا المجتمع أو ذاك. والمأثورات الشعبية (المواد الفولكلورية) ينظر إليها أنصار المدرسة التاريخية فى علم الفولكلور(١١) على أنها وسيلة من وسائل الكشف عن ماضى الإنسان.

فالفولكلور «يريد أن ينشيء من جديد التاريخ الفكرى للإنسان، لا كما تمثله كتابات الشعراء والمفكرين المرموقة، بل كما تصوره أصوات العامة الأقل جهارة.

ثم إن الفولكلور علم تاريخى؛ هو تاريخى من حيث إنه يحاول أن يلقى ضوءاً على ماضى الإنسان. وهو علم لأنه يحاول أن يصل إلى أغراضه - لا عن طريق التأملات والاستنتاجات المبنية على أفكار مجردة يسلم بها سلفًا، بل باستخدام طرائق القياس التى تحكم، عند التحليل الأخير، سائر الأبحاث العلمية، الطبيعية أو التاريخية.

والتاريخ بوصفه نشاطاً اجتماعيًا نشاط اجتماعى له وظيفته المحددة، يبدأ مع بداية الوجود الإنسانى. ويبدأ التاريخ فى شكله الجنينى منذ بدأ الإنسان نفسه يسجل شيئاً عن ماضيه بطريقة أو بأخرى مبتكراً بذلك معرفة جديدة تساهم فى بناء الفكر الإنسانى والحضارة الإنسانية»(١٢)

«وإذا كان الفن، بكافة أجناسه من فنون القول وفنون الشكل، مصدراً مهماً من مصادر التاريخية؛ فإن قولنا هذا نابع من أن كلا منهما يؤثر فى الآخر ويشكله بدرجة أوبأخرى، كما أن العلاقة بينهما علاقة جدلية أيضاً؛ ذلك أن الإنسان فاعل تاريخى بمعنى أنه يصنع التاريخ (سواء أكان واعيًا بدوره التاريخى أم لا). كما أن الإنسان، من ناحية أخرى، من نتاج التاريخ، فهو الكائن الوحيد الذى يعى ضرورة الزمن، ويفيد منها مايضيف جديداً إلى خبرته على الدوام» (١٣)

الفن بين الذاتية والشعبية

لاشك أن الفن هو السجل الجمالى الذى ابتدعه الإنسان ليسجل به، ومن خلاله، حياة الإنسان، فى مختلف الأزمنة، وعلى تعدد الأمكنة، حتى ولو تباعدت الشعارات وتنوعت الحضارات التى تفصل بين الإنسان والإنسان الآخر، على اختلاف الألوان وتعدد الألسنة أو تباين المجموعات اللغوية أو تناثر اللهجات.

وقد لعب الفن الشعبى، باعتباره تراثاً إبداعياً للإنسانية، وباعتباره مأثورات شعبية داخل المجتمع الواحد، دوراً أساسياً بإضافة، أو بحذف أشياء، ليستوى فى النهاية - فى كل مرحلة من مراحل التاريخ - شكلاً سويًا وإن كان معقد التركيب متداخل العناصر.

وقد لعب هذا الفن دوراً أساسيًا فى كل مجتمع حتى فى عصرنا الحاضر على الرغم من سرعة التغيير والتعديل فى الأشكال والأساليب.

«كما أن التغير الحادث، الآن، فى اتجاهات الفن المعاصر تجعل الإنسان يعجز عن متابعة هذه التغييرات، نظراً للتطور الجاد والسريع فى عملية الإبداع الفنى المعاصر»(١٤)

كما حدث، أيضًا، تغير سريع فى سائر المجتمعات البشرية، نظراً لقوة عوامل الاتصال، والتداخل الثقافى بين الشعوب، سواء أكان ذلك عن طريق الاتصال المباشر الحادث بين الجماعات الإنسانية، أو عن طريق التأثير القوى لوسائل الإعلام المختلفة التى اخترقت كل حواجز الطبيعة أو الحدود بين الشعوب.

ولقد لعب الفن الشعبى دوراً أساسيًا من خلال وسائل الاتصال الإعلامية فى التعريف بحياة وتاريخ كل مجتمع.. وكل ذلك، من خلال صدق التعبير الذى تميزت به هذه الفنون وتلك المأثورات الشعبية التى انتقلت من مجتمع إلى مجتمع.

كما ساعدت الدراسات العلمية الميدانية والتحليلية والمقارنة على الكشف عن مقومات أنماط من هذه الفنون الشعبية للكثير من المجتمعات الإنسانية.

وفى الواقع إن دراسة الفنون الشعبية هى محاولة علمية من محاولات الكشف عن ذات الإنسان فى تتابعها التاريخى وانتشارها الجغرافى، من خلال صور وأشكال وأنماط ووسائل إبداعه الفنى.. سواء أكان المنهج العلمى منهجًا يتبع فى خطاه مدرسة تعدد الأصول للثقافة الإنسانية، أم منهج المدرسة الانتشارية التى تتبع فكرة أن الثقافات الإنسانية هى تنويعات لثقافة واحدة،«وما التغير والتنوع إلا تغير وتنوع يرتبط بواقع البيئات التى انتشرت فيها العناصر الأساسية لهذه الثقافة، وإن التماثل هو تماثل فى الوظيفة.. وليس تماثلاً على التوازى، وإن الإبداع الشعبى، رغم عناصر الثبات أو التغير الحادثة فيه وبه، إنما هو تغير أو ثبات يتوافقان مع واقع كل مجتمع ومع أحداثه التاريخية وظروفه البيئية.

والإبداع الشعبى هو إبداع يتوازى مع الإبداع الفردى لمجموعة الفنانين المرموقين فى المجتمع، ابتدعه المجتمع جماعة وأفراداً لإضفاء البهجة والجمال على جوانب من الحياة التى يعايشها الإنسان. والفنان فى مجتمعه والبيئة التى تحوطه.. سواء أكانت من صنعه هو أم من صنع الطبيعة.. وبما تحمل تلك، البيئة من موروثات أو نتاج ثقافى متوارث أو حديث(١٥) إنما هو وحدة من وحدات البيئة والمجتمع.

ولكى يكون هذا الإبداع الفردى أو الجماعى، تعبيراً عن ذات الفنان نفسه، سواء أكان هذا الإبداع إبداعاً ذاتيًا مجرداً.. أم هو إبداع شعبى يعبر عن ذوق الجماعة وفكرها، وتشارك

الجماعة في إنتاجه وصياغته لابد أن يكون في كل حالاته «بوصفه فناً، وفي كل أشكاله «بوصفه إبداعًا»، فرحة واعية بالحياة.. فرحة تعبر عن فكر ووجدان المجتمع وتعطي هذا المجتمع أو ذاك خصائص فنية تميزه عن غيره من المجتمعات الإنسانية، وتؤكد وجوده بفاعلية نشيطة وبسيطة في آن.

فالفن الشعبي هو فن حياة مجتمع.. فن مارسه أبناء المجتمع خلال حقب الحياة في تواصل ثقافي حي.

وحينما نتناول الفنون الشعبية، وبخاصة الفنون الشعبية التشكيلية أو الصناعات الشعبية، بحكم أنها أكثر أشكال التعبير الشعبي التي تحمل من أسباب الثبات أكثر مما تحمل من أسباب التغير، نظراً إلى طبيعة مادتها، سنجد أن هذه الفنون تحمل من القيم الجمالية ما يفوق كثيراً من أنواع الفنون الشعبية الأخرى؛ نظراً لما تعتمد عليه من توجه مباشر سواء بالرمز أو بالتصريح الواضح، إلى تحديد مجالات ومضامين التعبير الفني الشعبي.

وباعتبار أنها شكل من أشكال المهارات الفنية التي يتوارثها أبناء المجتمع، تجعل مما يحوط الإنسان في بيئته شيئًا نافعاً ذا قيمة فنية في الحياة.. وتخرج بإطار ما هو نفعي إلى مجال ما هو فني وجميل(١٦). وكلها تعلن بشكل مباشر عن الحس الجمالي للإنسان، وحرصه على أن يكون مايحيط به ويعايشه جميلاً.

النفعية والجمال

إن الفنان الشعبي يضفي ويضيف إلى ما يصنعه من أدوات نفعية لمسات جمالية وفنية تعبر عن الذوق الجمالي للإنسان، وعن قدراته في إدراك الجمال والتعبير عنه. حتى لو كان شيئاً بسيطاً يستخدمه خلال حياته اليومية الجارية. ويظهر ذلك، بشكل مباشر، فيما أبدعه الإنسان من وحدات زخرفية، وأشكال فنية، يزين بها جدران البيوت من الداخل والخارج، أو تزيين أدوات العمل والأدوات المنزلية من أواني الطعام أو صواني النحاس، أو قطع الإثاث، وكذلك الأزياء الشعبية، وفنون تطريزها، وقطع النسيج الملونة والمزخرفة بوحدات هندسية، أو وحدات مستلهمة من الطبيعة الشائعة في بيئته، من أشجار ونخيل وزهور وسنابل قمح، أو طيور وحيوانات أليفة أو غير أليفة من خيل وجمال وغزلان، أو أسود ونمور إلى غير ذلك مما تزخر به مجالات الطبيعة من كائنات أو الكون من جبال وأنهار وأسماك وشمس وقمر ونجوم، يستلهمها في إضفاء أشكال جمالية على ما قد يستخدمه من قطع وأدوات وآلات نفعية يستخدمها في العمل والحرب وفنون الفروسية إلى جانب مايصنعه من أدوات الزينة والحلى بما تتميز به من قيمة فنية بجانب قيمتها المادية بوصفها معادن نفيسة وأحجار كريمة. يعبر بها عما يراه ويعتقده أو يتخيله من أساطير حول هذه الأحجار وتلك المعادن، وما يتلألأ أمام عينيه من نجوم وكواكب.

وعبر عن كل ذلك بسهولة ويسر، تفوق أحياناً قدرات الفنان الفرد على التعبير عنها لما تحمله أشكال التعبير من رموز ودلالات أسطورية.. ومن المعروف أن عين الإنسان تصل إلى أبعد مما تصل إليه يداه.. «والرؤية البصرية أشمل وأكبر من المعرفة الحسية باللمس»(١٧)

خبرة متوارثة

الصناعات الشعبية ليست عملاً يدوياً تلقائياً؛ بل هي خبرة فنية متوارثة، ومهارة يدوية توارثها الإنسان ليجعل من كل شيء حوله شيئاً نافعاً له قيمة إنسانية.

وقد تتداخل أشكال من الفنون التقليدية مع أشكال من الفنون الشعبية، حتى لانستطيع أن نحدد ما هو تقليدي، أي قديم وثابت إلى حد ما، وما هو شعبي ومتغير إلى حد ما أيضاً.. ولقد كان فن الزخرفة الإسلامية قادراً، دائمًا، على الإفادة من الفن الشعبي الشائع، وهو الفن «الذي يتمكن في كثير من الأحيان من البقاء، نظراً لاستخدامه مواداً هشة، لايمكنها البقاء مدداً طويلة.

لذا، فإنه من الصعب تحديد كيف ومتى عضد الفن الشعبي الفنون الجميلة، ومع ذلك فإننا نلاحظ الظهور المفاجيء وأشكال وأساليب عتيقة في الزخرفة الهندسية»(١٨)

وسوف يتضح لنا ذلك إذا تأملنا مجموعة شبابيك القلل التي يضمها المتحف الإسلامي بالقاهرة. وكيف أن هذه الشبابيك تجمع بين روعة التعبير الشعبي وتواصله مع الفنون الإسلامية التقليدية(١٩)

«وتعد شبابيك القلل من القطع المستديرة الفخارية، التي تثبت عادة بين بدن القلة وبين رقبتها، لتحول دون تسرب الهوام إلى داخل القلة، فتلوث ما فيها من ماء. وهي أشبه ما تكون بالمنخل ذي الثقوب الكثيرة التي تسمح بخروج الماء عندما نرفع القلة لنشرب منها. وقد تفنن الفخرانيون والقلاليون في زخرفة شبابيك القلل بالزخارف المتنوعة.. ..

وقد وجهت العقيدة الإسلامية نظر الإنسان إلى ناحيتي الجمال والزينة في المخلوقات، وعرفته أن معظم مايحيط به في هذا الكون إنما ينطوي على جانبين: جانب المنفعة، وجانب الزينة والجمال»(٢٠)

التقليدى والشعبى

تتداخل أشكال من الفنون، التقليدية مع أشكال من الفنون الشعبية حتى لا نستطيع أن نحدد أحياناً، ماهو تقليدى، أى قديم وثابت - وما هو شعبى ومتغير- فكثير من الفنون التقليدية كانت فى الأصل شعبية، ثم توارثها المجتمع محافظاً على شكلها العام أحياناً أو محتفظاً، فى أحيان أخرى، بعناصرها الأساسية دون تعديل أو تبديل فى هذه العناصر الأساسية المكونة للشكل العام، أو يدخل تعديلاً على هذه العناصر الأساسية وكذلك على وظيفتها.

فمثلاً: بعد أن كانت بعض قطع الحلى ذات وظيفة سحرية، بجانب وظيفتها الجمالية وشكلها الفنى، تحولت هذه الوظيفة لتكون وظيفة جمالية فحسب ترتبط بالشكل العام لهذه القطع، وترتبط بواقعها الفنى فقط.

كما .. قد يثبت الشكل، أحياناً، وتتغير الوظيفة، نجد أن الشكل يتغير وتثبت الوظيفة، مثلما كان يستخدم من أشكال العين الناظرة فى جميع الاتجاهات فى فنون مِصر القديمة، أو ما اشتق منها وعنها، من أشكال العين التى تُصور أو تُجسّم بوصفها حلية تستخدم بصفتها تميمة ضد الحسد.. فنجد تغييراً فى الشكل وفى المادة الخام المصنوعة منها والمصاغة بها.

بل.. حدث تطور، أيضًا، فى إمكانات صناعة تلك الحلى وتحولت وظيفتها، أيضًا، من مجرد وظيفة نفعية فى كف الضرر ومنع الحسد، إلى أن تكون لها وظيفة جمالية، بوصفها حلية للزينة.

وقد نجد من الأشكال ماتتغير وظيفته وشكله مثل شكل هذه القطع التى ترمز لعين الحسود؛ فتتحول من قطع حلى إلى قطع ديكور، تستخدم فى الديكور المنزلى أو غير ذلك من محلات عامة وفنادق؛ فيتحول الشكل بحكم وظيفته الجديدة إلى شكل مغاير لشكله الأصلى، وقد يكون لها دلاله رمزية، ولكن شكلها ووظيفتها الفنية التى ابتكرها الفنان المعاصر للديكور الحديث هى فى حد ذاتها وظيفة مغايرة لوظيفتها الأصلية، والعناصر المكونة لبنائها الفنى أصبحت عناصر مغايرة لعناصرها الأصلية والأصيلة.

وهكذا.. نجد للفنون الشعبية التشكيلية الجمالية التطبيقية، وظائف وكفايات متعددة.. وحيثما ندرس هذه الأشكال المتعددة والمتنوعة، لا يمكن لنا أن نغفل عن رمزها المباطن لوظيفتها، ومن خلال دراسة الشكل والوظيفة، ولا أقصد هنا المضمون، يمكن لنا تبين القيمة التى يسعى إلى تحقيقها الفنان الشعبى فى عمله.

كما أننا ،من خلال دراسة الشكل والوظيفة والقيمة، ودون إغفال للمضمون، يمكن أن نتعرف على «**الغائية**، من صنع هذا العمل الفنى وإبداعه؛ بل استكناه الفكرة الكامنة فيه والتى تشكل عنصراً أساسيًا من عناصر البناء الفكرى للمجتمع، والرموز المشكلة لشخصيته، والعناصر الثقافية المكونة لعملية الإدراك فى المجتمع، والتى تتحقق من خلالها الشخصية الثقافية للمجتمع.. تلك الثقافة الشعبية الكامنة فى موروثات المجتمع الثقافية، بما تحمل عناصر تلك الموروثات من جوانب إيجابية حضارية، أو عناصر سلبية، من بقايا التفكير الخرافى أو الأسطورى، التى ترسب فى فكر الإنسان منذ مراحل طفولته الثقافية، أو قبل مرحلة تنشئته الحضارية الأولية ،حينما كان الإنسان يخشى الطبيعة والكائنات، التى تفوق قدراته، فاستخدم رموزاً أو أشياءً لها قوة سحرية، يتوسل بها لتقيه الضرر وتمنع عنه الشر وتكف عنه الحسد.(٢١)

وفى الواقع: إن التعرف على مكونات الرمز فى المجتمعات الإنسانية، والعناصر الأسطورية الكامنة خلف رمز ما وآخر، فى مجتمع ما أو مجتمع آخر، هى قضية علمية يتصدى لها كثير من الباحثين الفولكلوريين والأنثروبولوجيين على اختلاف تخصصات كل منهم، بل إن دراسات علم الإنسان المقارن أتاحت للباحثين التعرف على أوجه التماثل أو الاختلاف بين ثقافات الشعوب العديدة المترامية الأطراف فى مختلف القارات فى عالمنا المعاصر.

ومن الواضح ،أن المأثور يمكن أن يتواصل بسهولة حينما توجد قنوات لإظهاره؛ إلا أنه - أى المأثور- يكون شديد المقاومة للانتشار حيث تُفتَقد هذه القنوات، ونظراً لكونْ القنوات المناسبة ذات درجات ثبات متباينة، فقد ينتج عن ذلك أن المأثور الذى يتم تتبعه عبر الزمان قد ينقسم إلى طرق تتطور منفصلة أو متعددة فتصب فى طريق واحد. أى أن المأثور Lore قد يخضع للتباين أو التوحد.(٢٢)

وعلى سبيل المثال، أيضاً، يمكن لنا أن نتبين أن كثيراً من مأثورات البحر من آداب وغنائيات وثقافة مادية وعقلية أو روحية تتماثل بين كثير من الشعوب القاطنة على سواحل البحار والمحيطات(٢٣). بل قد نجد حكايات البحارة فى مصر القديمة فى عهد الفراعنة، تمتد بعض عناصرها للآن فى بعض حكايات البحارة فى السويس ورشيد ودمياط إلى غير ذلك من سواحل البحر الأحمر والبحر الأبيض المتوسط.

بل قد نجد، أيضاً، حكايات من تلك الحكايات تتشابه مع حكايات البحارة فى الخليج العربى(٢٤) ، ومنها مايتماثل

بعض عناصرها الأساسية مع عناصر أساسية من حكايات السندباد وحكايات عبد الله البحرى وعبد الله البرى فى ألف ليلة وليلة. وإن كانت حكايات السندباد، فى الأصل، لاتنتمى إلى مجموعة حكايات ألف ليلة وليلة وهو تماثل يحمل تواصلاً ثقافياً بين مرويات تاريخية قديمة، ومرويات شفاهية حديثة، تواصل تلقائى بين ما كان وما هو كائن، حتى وإن ابتعدت المسافات أو اختلفت اللغات.. وهو أمر لايتحقق إلا خلال التراث الشفاهى للشعوب.

منها مايتماثل ومنها مايتباين.. نظراً لظروف كل بيئة. وما تشتمل عليه، هذه البيئة أو تلك، من موروثات ثقافية خاصة. سواء أكانت ذات خصوصية تاريخية، أو عوامل طبيعية وبيئية، أو بسبب نظم اجتماعية محددة المعالم، أو علاقات اجتماعية متداخلة مع مجتمعات أخرى، بحكم التداخل الثقافى القائم بينها وبين تلك الجماعات، نتيجة التجاور الجغرافى أو بسبب مكونات عرقية إلى غير ذلك من تقسيمات تاريخية للجماعات والشعوب الإنسانية أو بسبب اتساع المساحات الجغرافية التى تقطنها جماعات بشرية متنوعة ومتعددة.

وقد حظيت آداب الشعوب، وفنونها التشكيلية، وأغانيها، وموسيقاتها، ورقصاتها، وأشكال تعبيرها المختلفة من فنون الدراما والرقص بدراسات عديدة كشفت عن جوانب الازدهار أو الكمون لدى ثقافات الشعوب. كما أتاحت الفرصة للشعوب، المختلفة التعرف على جوانب من إبداعات شعوب أخرى.

وما تقوم به، حالياً، مهرجانات الفنون الشعبية ومعارضها المختلفة من تقديم صورة واضحة لأشكال الإبداع الفنى من أزياء وحلى وعادات وتقاليد وموسيقى وغناء ورقص هو تعريف بشكل مباشر دون تحليلات فلسفية، أو مناقشات علمية بمقومات ومظاهر جوانب متعددة من الإبداع الشعبى، فى صورة تكاملية تعبر عن واقع القدرات الإبداعية للشعوب، فى أبهج شكل وأكمل تعريف وبرؤية واضحة لمعالم الجمال فى هذا الإبداع، مهما تنوعت وتعددت أشكال ووسائل هذا التعبير الفنى.

التداخل الثقافى والإعلام

مع حركة التوسع الكبير والتقدم التكنولوجى السريع فى وسائل الإعلام الحديثة من إذاعة وتليفزيون وشرائط الكاسيت والفيديو والأقمار الصناعية والصحف والمجلات علاوة على الدراسات المنشورة ذات الصور التوضيحية أو النصوص الشارحة والمفسرة للظاهرات الفولكلورية، والدراسات العلمية المدققة، وترجمات المراجع والتسجيلات التى حققت كشفاً مباشراً عن جوانب من الإبداع الشعبى فى العديد من الشعوب، وتناقل هذه المعارف دون حدود من مكان أو حواجز من لغات، مع حركة التوسع هذه حدث تناقل وتعارف بين ثقافات الشعوب المختلفة واقتبس شعب عن شعب بعض عناصر ثقافته، أو تأثر مجتمع بثقافة مجتمع آخر، وحدث تبادل بين مكونات الثقافات الإنسانية ولم يعد مجتمع منعزل عن مجتمع آخر، أو شعب مفقود الهوية أمام شعب آخر. وأصبح إبداع سكان أبعد المسافات من القطب الشمالى إلى جنوب إفريقيا واستراليا واضح المعالم أمام الشعوب الأخرى فى أوربا وأمريكا ومن أقصى الشرق إلى أقصى الغرب، فى لقاء ثقافى عام، نتيجة إمكانات ما توصلت إليه وسائل الإعلام من قدرة على اختراق حواجز المكان. وأصبح العالم وكأنه قرية صغيرة تضم مجموعة من العائلات لكل عائلة خصوصياتها المحدودة، فى إطار عام كبير من أنماط الحياة الواحدة.

وأصبح الإنسان بلمسة خفيفة لأحد أزرار جهاز التليفزيون يتواصل فى لحظة واحدة مع غيره فى مجتمع ينأى عنه آلاف الأميال، ويعرف بيئة هذه المجتمعات؛ بل قد تتاح له الفرصة من خلال رؤية منقولة مباشرة أو من خلال أفلام تسجيلية أن تعرف على مجموعة القيم والمثل، التى تحكم وتضبط وتنظم أنماط السلوك اليومى للإنسان العادى داخل مجتمعه.

مفهوم البطولة

فمثلاً مفهوم البطولة حظى بدراسات عدة فى كثير من المجتمعات وتنوعت، على سبيل المثال، مفاهيم البطولة بين المجتمع الغربى النازح إلى أمريكا والمجتمع الهندى الأصيل الساكن فى أمريكا.. وكذلك تباينت الفروق، بين مفهوم البطولة عند الرجل الزنجى النازح من إفريقيا، والرجل الأمريكى النازح من أوربا.. وكذلك بين مفهوم التضحية والوفاء للبطل العربى، والوافد للأندلس، والرجل الأوربى القادم إلى أسبانيا.. بل داخل المجتمع الواحد قد يتغاير مفهوم البطولة من قطاع إلى قطاع اجتماعى آخر، وكل ذلك يخضع لاعتبارات عدة. وحينما طرح الدكتور عبد الحميد يونس قضية البطل فى الملاحم الشعبية العربية فى المؤتمر الثانى للأدباء العرب الذى عقد بمدينة الكويت عام ١٩٥٨ ثارت بعد ذلك عدة مناقشات وصدرت عدة دراسات تناقش مفهوم البطل والبطولة فى الملاحم العربية ودراما السير الشعبية من

حيث الشكل والمضمون، سواء أكان ذلك النقاش بين تلاميذ الدكتور يونس ومريديه أو بين غير تلاميذه ممن لا يتوافقون - معه - فى تحديد مفهومه عن البطل أبى زيد الهلالى ويؤثرون بطولة الزناتى خليفة.

كما صدرت، على التوازى، دراسات أخرى فى مجتمعات أخرى عربية وغير عربية، وأوربية وغير أوربية، تناقش مثل هذه القضايا وتتناول ملحمة أو أكثر أو سيرة أو أكثر من ملاحم الشعوب وسيرها بالدراسة والتحليل والتقييم، مع عقد دراسات مقارنة بين ملاحم شعب وملاحم شعب آخر، بل قد تلتقى مجموعة من الباحثين والدارسين على اختلاف مناهج وطرق بحثهم حول ملحمة واحدة يحللونها ويصنفون عناصرها الأساسية، ومجالات تأثيرها، وعناصر تكوينها، ووظيفتها فى بيئتها، وبنائها الأدبى، وبنيتها بوصفها إبداعاً شعبياً متوارثاً له خصائصه الذاتية، التى تتوافق مع رؤية الإنسان فى بيئته لواقع الحياة والوجود، وموقف الإنسان إزاء ذلك كله(٢٥)

وواكب ذلك، أيضًا، دراسات متقدمة فى علم موسيقى الشعوب، Ethnomusicology تكشف عن الخصائص الفنية للموسيقى لدى شعوب وجماعات إنسانية عدة(٢٦)

وقد شهد المجتمع العربى، بلا شك، تقدمًا فى هذا المجال المهم من مجالات التعبير الإنسانى. وقد حظيت الموسيقى العربية باهتمام بالغ ومهم فى هذا المجال ولم يقتصر الأمر على الدراسات التى اهتمت بالموسيقى العربية فى مؤتمر الموسيقى العربية الذى عقد بالقاهرة إبريل ١٩٣٢، ولا بمؤتمر الموسيقى العربية الذى عقد فى فاس بالمملكة المغربية فى إبريل، أيضًا، من عام ١٩٦٩ الذى نظمته جامعة الدول العربية، بل شهدت الكليات والمعاهد الموسيقية دراسات أكاديمية تسعى إلى الكشف عن خصائص الشعبية فى بعض أقطار الوطن العربى، بل فى بعض موضوعات محددة من مأثورات هذه الشعوب. والآلات المستخدمة فى هذه الموسيقى وضروبها ومناسبات أدائها ومساحاتها الصوتية وأجناسها ومقاماتها.. وهو أمر ساعد فى فهم قدرات الإنسان العربى فهماً فنيًا يقوم على أسس علمية ورؤية جمالية لهذا الإبداع الشعبى الشائع الذائع. وهو أمر واكب، أيضًا، حركة الوعى بالذات العربية فكراً وإبداعاً.. وتكثفت الجهود الفنية التشكيلية والتحليلية فى الكشف عن جوانب المؤثرات الفنية الشعبية التى شكلت طابع الإبداع الشعبى فى أنحاء الوطن العربى، والسعى نحو الكشف عن الذين أثروا هذه الحركة القومية الواعية بإبداعاتهم الفنية، منذ أن التفتت مجموعة من الفنانين المصريين إلى أهمية استلهام تراثهم الشعبى وفنون مجتمعهم التشكيلية، وأشكال الحياة اليومية ومواضيعها فى حياتهم اليومية.

ومنذ أن التفت رواد حركة الفنون التشكيلية العربية إلى أهمية الفنون الشعبية باعتبارها مصدراً من مصادر الإبداع الفنى الحديث(٢٧)، وبخاصة الفنان الرائد محمد ناجى، الذى قال فى المؤتمر الدولى للفنون الشعبية الذى عقد عام ١٩٢٨ فى مدينة براغ ضمن حديثه عن الفن، والفن فى مصر حينذاك... «إذا كان قيام وعى فنى فى بلد مايتطلب أولاً الحرية لشعبه، فإننا نكون قد حققنا الحرية لأنفسنا، لا بقوة السلاح ولا بإراقة الدماء، ولكن بما نبذله من جهد نحو تثقيف أنفسنا وتوسيع مداركنا»(٢٨)

فعملية الوعى بالذات القومية، دون عنصرية أو استعلاء حضارى، هى الأساس فى إدراك الفنانين المبدعين لتراثهم وخصوصية هذا الإبداع الفنية.

كما أن الحيدة الموضوعية والدقة العلمية هما السبيل إلى استقراء مقومات هذا التراث، واستنباط أهم خصائصه الثقافية وتمايزه الفنى.

الفن الشعبى والمعاصرة

لاشك أن توظيف عناصر من الفن الشعبى الأصيل والأصلى، سواء أكان هذا التوظيف استيحاءً من مضمون العمل الشعبى أم استخداماً لبعض أشكال هذه العناصر فى عمليات إبداع فنى جديد، سوف يحقق التواصل الثقافى بين ما كان وبين ماهو كائن، من أجل كشف جديد ورؤية حديثة واستشراف واع للمستقبل دون تقوقع فى التراث، أو تحيز إقليمى ضيق، أو دون الخروج من عالم الرومانسية الحالمة إلى واقع الرؤية الموضوعية النقدية لأشكال ومواضيع الإبداع الشعبى.

إن الاستغراق فى أوهام ذاتية لايمكن تحقيقها، حينما تفوق آمال الإنسان قدراته على الفعل أو تحقيق ما يريد، قد ينعكس على الإنسان بجوانب سلبية تعوق مسيرته نحو التقدم أو المعاصرة.

لذلك.. فإن من الأهمية بمكان أن ينتبه المجتمع إلى أن عملية التكامل بين ما هو ذاتى وفردى فى الإبداع الفنى، وبين ما هو شعبى وجماعى هى عملية مهمة فى إضفاء الأصالة على كل ما هو حديث، وإضفاء البهاء الفنى على كل ما هو تقليدى وشعبى؛ فعمليات الإبداع الفنى والجمالى فى المجتمع لابد وأن تتكامل، معًا، باعتبار أنها، فردية أو جماعية، تعبير عن الواقع الاجتماعى الواحد الذى يعايشه الفرد وتحياه الجماعة.

الإبداع بين الفردية والجماعية

هذا الإبداع، فردياً كان أم جماعياً.. تقليدياً كان أم شعبياً، هو فى واقعه تعبير عن ثقافة المجتمع وعن نموه الحضارى فى آن.

كما أن الإبداع، فردياً متميزاً كان، أم جماعيًا شعبيًا وموروثًا ثقافيًا حيًا، هو شكل من أشكال السلوك الاجتماعى لأبناء المجتمع، يخضع فى ممارسته لمجموعة من القيم الإنسانية المتوحدة فى فكر الإنسان وتكوينه الثقافى مع مراعاة أن «الخبرة الجمالية تختلف عن سائر خبراتنا فى الحياة، حتى وإن لم نتفق على طبيعة هذا الاختلاف»(٢٩)

وعملية الإبداع الشعبى فى حد ذاتها باعتبارها إبداعًا، ولابد أن تخضع لقواعد الإبداع الفنى، من حيث مراعاة القيم الجمالية (باعتبارها فنًا) فى هذا الإبداع، فليس كل عمل شعبى فن، كما أنه ليس كل إبداع فنى أبدعه فرد ما وشاع وانتشر وظل معروفًا صاحبه، هو فن شعبى، مع ملاحظة أن الفن الشعبى وإن كان مجهول المؤلف وله خصوصياته الجمالية التى تميزه وتحدد معالمه وتوضح وظيفته، فإن هذا الفن الشعبى المجهول المؤلف، هو فى واقعه التاريخى، والإبداعى، فى الوقت نفسه، هو إبداع فرد ما.. وفور لحظة الإبداع، تبنى أبناء المجتمع هذا الإبداع وتناقلوه، ويمكن أن يكونوا قد أدخلوا عليه بعض التعديلات أو التبديلات أو التغييرات، مما يتوافق مع هواهم، وذوقهم هم، حتى وإن كان الفنان «الأصلى» الذى ابتدعه.. ابتدعه على نمط ما يتوافق مع ذوق وفكر الجماعة التى أبدع هذا الفن من أجلهم، معبراً به (على اختلاف وتنوع وسائل وأشكال التعبير الفنى) عن احتياجاتهم الفنية أكثر من كونه تعبيراً عن ذاتيته ورؤيته الجمالية للحياة.

فلحظة الإبداع فى الفنون الشعبية هى لحظة التلقى ولذلك يتميز الفن الشعبى باختلاف مشاربه بأن المبدع له هو المتلقى، وأن المتلقى لهذا الإبداع (الذى أصبح صاحبه مجهولاً) هو الجماعة التى يعيش معها المبدع. وهذه الجماعة هى التى أعطت لهذا الإبداع صفة الشعبية وأصبح لا حدود بين المنتج وبين المستقبل، حتى وإن احتفظت ـ أحياناً ـ الجماعة الإنسانية بالشكل العام لهذا الإنتاج.

فالأعمال الفنية الشعبية هى تلك التى استمرت ثم تداولها على مدى واسع، واشترك فى صياغتها أبناء المجتمع لتعبر عنهم، وبذلك أصبحت من نتاج الجماعة وملكاً لها حتى وإن كانت فى الأصل إبداع فرد ما، ونتاج عملية إبداعية فردية(٣٠)

أما مايبدعه فرد ما، وتتلقاه الجماعة كما هو، ثم يشيع لفترة ما، طالت أم قصرت، فإن هذا الإبداع يظل منسوباً لصاحبه، ويكون لصاحبه الفضل فى القدرة على تقديم ما يعبر عن ذاته ويتوافق مع ذات الجماعة، فهو إبداع فردى حتى وإن توسل بأساليب أو حتى بأشكال ومضامين من الإبداع الشعبى.

فالشيوع والانتشار أو التلقى الجماعى ليس هو الصفة التى تجعل الإبداع الفردى المعروف مؤلفه أو مبدعه والأكثر انتشاراً بين الجماهير هو فن شعبى، بل التلقى والإبداع والتبنى للعمل من قبل الجماعة ومن ثم تواتره واستخدامه تلقائياً خلال ممارسة الحياة اليومية الجارية، تبعًا لظروف ومجالات مجريات هذه الحياة اليومية ، هو الذى يعطى لهذا الفن شعبيته. وسواء أكان ذلك مرتبطاً بدورة الحياة نفسها، أم يخضع لمناسبات معينة يمارسها الإنسان خلال دورة الحياة من عمل وراحة.. من استقبال مولود أو توديع إنسان.

ويمكن القول، إن عملية الإبداع لا تخرج عن كونها نوعاً من التفكير الإنتاجى أو الإنشائى Productive Thinking مع إمكان الربط بين عملية الإبداع والإنتاج باعتبار أن هذا الإنتاج هو المحك الوحيد الواضح لها. «فليس هناك معنى لعملية الإبداع ـ فى العلم على الأقل ـ إلا إذا كانت عملية تفكير موجهة نحو هدف خاص، هو حل مشكلة وبلوغ الذروة فى إنتاج الأفكار التى تحلها.. ولذا يطالب البعض بأن تتركز كل دراسات الإبداع على الإنتاج، وأن تكون دراسة الإبداع أكثر جدوى فى ضوء الإنتاج الإبداعى Product بدلاً من عملية الإبداع.. ..»(٣١)

«والعمل الإبداعى لا يتم فى فراغ ولا يمكن تصور وجود مبدع لا ينتمى إلى جماعة تتحمس لبراعته وتقوم من هبوطه»(٣٢)

التواصل الثقافى

عملية التواصل الثقافى فى عمليات الإبداع الشعبى هى التى تعطى لهذا الإبداع واقعه باعتباره إبداعًا شعبيًا، أما الإبداع على منوال هذا الإبداع الشعبى أو محاكاته، أو استلهامه، أو توظيف بعض عناصره أو استخدام كل عناصر موضوع ما منه فى بناء جديد، أو توزيع أو صياغة هذه العناصر توزيعًا أو صياغة جديدتين، فإن ذلك، كما أوضحنا من قبل ، هو استخدام أو استلهام، ولا يندرج تحت لفظ شائع خطأ فى حياتنا الفنية وهو لفظ «تطوير». فالفنون الشعبية تتطور بتطور المجتمع، وتنحدر بانحدار هذا المجتمع.. لأنها تعبير مباشر صادق وأمين عن واقع المجتمع، بكل ما فى هذا المجتمع من قدرات إبداعية.

وحينما نتأمل جماليات هذا الفن، نجد أن له قواعده وقيمه التى تنبع من ذاته.. ولكنها تلتقى، فى النهاية، مع التعريف الشائع عن الفن بأنه تعبير دقيق صادق.

وأى مجال من مجالات الإبداع الشعبى لا يخضع لعملية التقييم الفنى الجمالى المطلق فهو ليس بفن وليس بشعبى، أيضاً، فى الوقت نفسه.

لذلك كان لكل مجتمع مجموعة من القواعد التى تحدد أشكال وأساليب فنونه الشعبية.

وفى مجال الفكر والفن، وهما مظهرا الحضارة، كانت الأصالة هى الشرط اللازم لتحقيق الوحدة الحضارية، ومن ثم لتحقيق الوجود القومى الجديد.(٣٣)

والمتأمل لأعمال الفنان العربى المسلم «الواسطى» فى رسومه المصورة لمقامات الحريرى، سوف يشهد التلاقى القائم بين هذا الفنان الرائد وبين فنون التصوير الإسلامية.

«ولعل الجانب الذى تأثر به الواسطى من مقامات الحريرى وأملى عليه تلك المواقف التى اختار تصويرها دون سواها، هو الجانب الأخاذ الذى لفته إليه.

وفى الحق إن كل إنجاز فنى هو تجربة فريدة للفنان الذى أبدعه. هذا إلى أنه يقاس به مدى تذوق المتلقى. ولهذا كان الحكم على الروائع الفنية مرده إلى ما عليه الفن من مستوى، لا إلى وصف الشارحين له بما قد يجانب الحقيقة حيناً وقد يصيب حيناً آخر.

والفنون المرئية ليست إلا تلك الحلقة التى تربط بين التجارب الإنسانية بأشكالها الملموسة وبين ماهو مادة فى رحم الفراغ المساحى أو الفضائى. وليس المضمون الذى ينطوى عليه العمل الفنى مجرد «الموضوع» أو «الفكرة» فحسب؛ بل هو فوق ذلك بكثير. ومهما كان شأن اختيار الموضوع فإن مضمون العمل الفنى لا يوزن باختيار موضوعه، بل يوزن بطريقة تناوله، وكيف عبر الفنان - عن قصد أو عفواً عن غير قصد- عن روح عصره»(٣٤)

ولكل عصر قواعده وأساليبه التى يستنها المجتمع فى تحديد أنماط كل فن واتجاهاته دون إغفال للاتجاهات التى خطها السلف، والأساليب التى توارثتها الأجيال. فلكل زمان لغته ولكل مرحلة من مراحل الوجود الإنسانى رؤيتها وفلسفتها فى التعبير عن هذا الوجود.. ولقد تميزت الفنون الشعبية بخاصة بهذه القدرة من الحيوية والاستمرارية والتواصل بين الأجيال متوازنة بين ما كان وما هو كائن، ومترابطة بين مختلف وسائل الإبداع الفنى المتنوعة بشكل تكاملى باعتبار أن كل فن من هذه الفنون هو تعبير تكاملى مع الفن الآخر للتعبير عن الإنسان فى تواصل الأجيال. يخضع الشكل العام والمتغير، فى معظم الأحيان، للأساليب والقواعد التى استنها المجتمع لتحديد إيقاعات شعره، ونظم صيغ كلامه البلاغى، ونسج الإيقاعات بعضها ببعض، فى تلاحم عضوى وبنية متكاملة الأنساق، فى سياق إيقاعى ونغمى من العلاقات الفكرية والوجدانية، وقواعد الضبط الاجتماعى، فى هارمونية متآلفة الخطوط والألوان، فى تكوين متكامل الغرض والوظيفة والغاية، دون إخلال بالسياق الثقافى لأشكال تعبيره، أو تضارب فى نسق هذا التعبير.

والإبداع الشعبى بطبيعته، ليس إبداعاً تلقائياً، بل هو إبداع له قواعده وأساليبه التى تحدد طرازه المتميز بين أشكال الإبداع الفنى.. وإبداع كل مجتمع يتشكل تبعاً لتلك القواعد الفنية والرؤية الجمالية، التى يحددهما كل مجتمع.. وتكمن التلقائية فى التناقل بين الأجيال، حيث تتناقل تلك الخبرة الفنية فى إدراك الجمال والتعبير عنه، تناقلاً تلقائياً بين الأجيال.

ولذلك تتعدد المسميات الفنية لكل شكل من أشكال أداء هذه الفنون سواء أكانت تشكيلية أم تعبيرية، لا تتوسل بالمجسمات والملموسات المادية، أو مما يندرج تحت مصطلح الثقافة المادية.. أو كان هذا التعبير الفنى يتوسل بالفكر والوجدان فيما يندرج، أيضاً، تحت مصطلح الثقافة العقلية والروحية، باعتبار أن الإنسان يتمتع بكفايات ثلاث، هى **الحس** باعتباره مصدراً أولياً فى معرفة الإنسان لما حوله، **والعقل** باعتباره مجالاً لإدراك دلالات مايحسه، أو يستنتجه، أو ما يتأمله ويستنبطه، **والوجدان** باعتباره عملية شعورية لكل مايحس ومايدرك، أو ما قد يفوق حواسه وإدراكه؛ فيتحقق له معرفة خاصة، من خلال عملية شاعرية ورؤية صوفية يرى بها ما لاعين رأت ولا خطر على قلب بشر. وهى بطبيعتها، حالة ذاتية للإنسان الفنان.

عالم الإبداع الفردى والإبداع الشعبى

ومن هنا، كان موضوع اللقاء بين عالم الفن الإبداعى الفردى، وعالم الإبداع الفنى الشعبى هو القدرة على التعبير عن الإنسان والوجود. حينما يكون موضوع الإبداع الفردى هو الجماعة الإنسانية بمعطياتها الفنية، وأن يكون الاستخدام فى الإبداع الشعبى هو استخدام جماعى ونفعى وجمالى فى آن.

وإذا كان الفن بطبيعته، وباستمراريته، وبمدارسه المتعددة واتجاهاته المتنوعة هو عملية تراكمية متداخلة التركيب فى بنية ثقافية إنسانية واحدة، فإن الفن الشعبى وإن خضع للعملية التراكمية فى تاريخ الفن بعامة، إلا أنه يتمتع بحيوية وتواصل ثقافى؛ لأنه بطبيعته وموضوعه ووظيفته.. فن حياة..

الهوامش

١ ـ هربرت ريد، تربيةالذوق الفنى، ترجمة يوسف ميخائيل، دار النهضة العربية، القاهرة، ص ٣٠.

٢ ـ توماس مونرو، التطور فى الفنون، ترجمة محمد على أبو درة وآخرين، مراجعة أحمد نجيب هاشم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، جـ ١: ١٩٧١، جـ ٢/ جـ ٣: ١٩٧٢، راجع جـ ٣، ص ٣٦٢.

٣ ـ Adolph Reinhardt. "Art as Art". **Art International in Literature and the Arts: The Moral Issues.** California: Wadsworth Publishing Company, 1971. pp 20 - 23.

٤ ـ راجع، جوليوس بورتنوى، الفيلسوف وفن الموسيقى، ترجمة د. فؤاد ذكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤.

٥ ـ د. ثروت عكاشة، الزمن ونسيج النغم، دار المعارف بمصر، ١٩٨٠، ص ١٠.

٦ ـ المرجع السابق، ص ١١.

٧ ـ د. ثروت عكاشة، المرجع السابق، ص ١١.

٨ ـ Claude Levi- Strauss. **The Raw and the Cooked: Introduction to a Science of Mythology.** trans. Doreen Weigbtman. Harper Colophone Books, 1975. pp 28-29.

٩ ـ Marcel Griaule. "African Art". **Larousse Encyclopedia of Prehistoric and Ancient Art.** ed. René Huyghe. London: Paul Hamlyn, 1967. p 81.

١٠ ـ Jamake Highwater. **Arts of the IndianAmericans: Leaves from the Sacred Tree.** N.Y. : Harper & Raw Publishers, 1983. p73.

١١ ـ الكزاندر كراب، علم الفولكلور، ترجمة رشدى صالح، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧، ص ١٨.

١٢ ـ قاسم عبده قاسم، الرؤية الحضارية للتاريخ، قراءة فى التراث التاريخى العربى، دار المعارف، ط ٢، ١٩٨٥، ص ٥١.

١٣ ـ قاسم عبده قاسم، بين الأدب والتاريخ، كتاب الفكر رقم ٧، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، القاهرة، ١٩٨٦، ص ١١.

١٤ ـ Raymond charmet. **Concise Encyclopedia of Modern Art.** ed. Roger Brunyate. Glasgow: Collins, 1972. p 3.

١٥ ـ راجع، صفوت كمال، التواصل الثقافى فى الإبداع الشعبى المصرى، مجلة الفن المعاصر، أكاديمية الفنون، المجلد الأول، العدد الأول، القاهرة، خريف ١٩٨٦.

١٦ ـ راجع، صفوت كمال، فنون الصناعات الشعبية فى الكويت، بكتاب، الفن التشكيلى فى الكويت، الشركة الدولية للاستثمار، الكويت، ١٩٨٣.

١٧ ـ Oskar kokoschka. **My Life.** trans. David Britt. London: Thames & Hudson, 1974. p 7.

١٨ ـ Titus Burckhardt. **Art of Islam: Language and Meaning.** England: World of Islam Festival Trust, 1976.

١٩ ـ راجع، مصر الإسلامية، الهيئة العامة للاستعلامات، ص ٧٧ ـ ٧٩.

٢٠ ـ راجع، عبد الله كامل مرسى، من روائع الفن الإسلامى، شبابيك القلل وزخرفتها، مجلة الفنون الشعبية، القاهرة، العدد ٣٤، ديسمبر ١٩٩١، ص ٨٥ ـ ٩٢. وكذلك: د. عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ١، القاهرة، ١٩٧٤.

٢١ ـ Pearl Binder. **Magic Symbols of the World.** N.Y.: Hamlyn, 1972.

٢٢ ـ Munro S. Edmonson. **Lore: An Introduction to the Science of Folklore and Literature.** Holt, Rinehart & Winston, 1971. p 6.

٢٣ ـ راجع: Horace Beck. **Folklore & the Sea.** U.S.A.: Wesleyan University Press, 1977

٢٤ ـ راجع: صفوت كمال، الحكايات الشعبية الكويتية، دراسة مقارنة، وزارة الإعلام، الكويت، ط ١، ١٩٨٦، ط ٢، ١٩٩١. وأيضاً، حصة الرفاعى، أغانى البحر، دراسة فولكلورية، دار ذات السلاسل، الكويت، ١٩٨٥.

٢٥ ـ انظر على سبيل المثال **The Heroic Process: Form, Function and Fantasy in Folk Epic.** eds. Bo Almqvist & others. Dublin: The Glendale Press, 1987.

٢٦ ـ سلسلة دراسات التقدم فى الاثنوميوسيقولوجى، Progress Reports in Ethnomusicology: Music Whenever, . Department of Music, University of Meryland, Baltimore, U.S.A.

٢٧ ـ راجع، مريم محمد فؤاد تاج الدين، التصوير المصرى المعاصر من خلال لغة الشكل فى الفن الشعبى، كلية الفنون الجميلة، جامعة الأسكندرية، رسالة ماجستير ١٩٩١ ـ لم تنشر بعد.

٢٨ ـ راجع، محمد ناجى ١٨٨٨ ـ ١٩٥٦، إعداد عز الدين نجيب، عصمت داوستاشى، نبيل فرج، وزارة الثقافة، المركز القومى للفنون التشكيلية، القاهرة، ص ٧٧.

٢٩ ـ لزيادة التوسع فى مناقشة هذا الموضوع راجع: Morse Peckham. Man's Rage for Chaos: Biology, Behavior and the Arts. N. Y.: Schocken. Books, 1973. pp 61 - 62.

٣٠ ـ لزيادة التوسع فى ذلك راجع كتابنا: مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى، مرجع سابق، ص ١٣٦ ومابعدها.

٣١ ـ حسن أحمد عيسى، الإبداع فى الفن والعلم، سلسلة عالم المعرفة، العدد رقم ٢٤، الكويت، ديسمبر ١٩٧٩، ص ٥٠ ومابعدها.

٣٢ ـ المرجع السابق، ص ١٩١.

٣٣ ـ عفيف بهنسى، جمالية الفن العربى، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٤، الكويت، فبراير ١٩٧٩، ص ١٧٣.

٣٤ ـ ثروت عكاشة، فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى، أثر إسلامى مصور، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٢، ص ١٨.

المراجع العربية

١ ـ الكزاندر كراب، علم الفولكلور، ترجمة رشدى صالح، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧، ص ١٨.

٢ ـ توماس مونرو، التطور فى الفنون،، ترجمة محمد على أبو درة وآخرين، مراجعة أحمد نجيب هاشم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، جـ ١، ١٩٧١، جـ ٢، ٣، ١٩٧٢.

٣ ـ ثروت عكاشة، الزمن ونسيج النغم، دار المعارف بمصر، ١٩٨٠.

٤ ـ ثروت عكاشة، فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى، أثر إسلامى مصور، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٢.

٥ ـ حصة الرفاعى، أغانى البحر، دراسة فولكلورية، دار ذات السلاسل، الكويت،١٩٨٥.

٦ ـ جوليوس بورتنوى، الفيلسوف وفن الموسيقى، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤.

٧ ـ حسن أحمد عيسى، الإبداع فى الفن والعلم، سلسلة عالم المعرفة، العدد رقم ٢٤، الكويت، ديسمبر ١٩٧٩.

٨ ـ صفوت كمال، التواصل الثقافى فى الإبداع الشعبى المصرى، مجلة الفن المعاصر، أكاديمية الفنون، المجلد الأول، العدد الأول، القاهرة، خريف ١٩٨٦.

٩ ـ صفوت كمال، فنون الصناعات الشعبية فى الكويت، بكتاب: الفن التشكيلى فى الكويت، الشركة الدولية للاستثمار، الكويت، ١٩٨٣.

١٠ ـ صفوت كمال، الحكايات الشعبية الكويتية، دراسة مقارنة، وزارة الإعلام، الكويت ط ٢: ١٩٨٦، ط ٣ : ١٩٩١.

١١ ـ عبد العزيز مرزوق، الفنون الإفريقية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين، مكتبة الانجلو المصرية، ط ١، القاهرة، ١٩٧٤.

١٢ ـ عبد الله كامل مرسى، من روائع الفن الإسلامى، شبابيك القلل وزخرفتها، مجلة الفنون الشعبية، القاهرة، العدد ٣٤، ديسمبر ١٩٩١.

١٣ ـ عز الدين نجيب وآخرون (إعداد)، محمد ناجى (١٨٨٨ ـ ١٩٥٦)، وزارة الثقافة، المركز القومى للفنون التشكيلية، القاهرة.

١٤ ـ عفيف بهنسى، جمالية الفن العربى، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٤، الكويت، فبراير ١٩٧٩.

١٥ ـ قاسم عبده قاسم، الرؤية الحضارية للتاريخ، قراءة فى التراث التاريخى العربى، دار المعارف، ط ٢، القاهرة، ١٩٨٥.

١٦ ـ قاسم عبده قاسم، بين الأدب والتاريخ، كتاب الفكر، رقم ٧، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ١٩٨٦.

١٧ ـ مريم محمد فؤاد تاج الدين، التصوير المصرى المعاصر من خلال لغة الشكل فى الفن الشعبى، كلية الفنون الجميلة، جامعة الإسكندرية، رسالة ماجستير ١٩٩١ (لم تنشر بعد).

١٨ ـ هربرت ريد، تربية الذوق الفنى، ترجمة يوسف ميخائيل، دار النهضة العربية، القاهرة.

١٩ ـ الهيئة العامة للاستعلامات (ناشر)، مصر الإسلامية، القاهرة.

المراجع الأجنبية

1- Almqvist, Bo, & others (eds). **The Heroic process: Form, Function and Fantasy in Folk Epic.** Dublin: The Glendale,press, 1987.

2 - Beck, Horace. **Folklore & the Sea.** USA: Wesleyan University Press, 1977.

3 - Binder, Pearl. **Magic Symbols of the World.** N.Y.: Hamlyn, 1972.

4 - Brunyate, Roger (ed.). **Concise Encyclopedia of Modern Art.** Glasgow: Collins, 1972.

5 - Burckhardt, Titus. **Art of Islam: Language and Meaning.** England: World of Islam Festival Trust, 1976.

6 - Edmonson, Munro S.. **Lore: An Introduction to the Science of Folklore and Literature.** Holt, Rinehart & Winston, 1971.

7 - Highwater, Jamake. **Arts of the Indian Americans: Leaves from the Sacred Tree.** N.Y.: Harper & Raw Publishers, 1983.

8 - Huyghe, Rene (ed.). **Larousse Encyclopedia of Prehestoric and Ancient Art.** London: Paul Hamlyn, 1967.

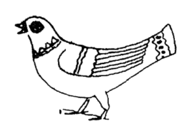
9 - Kokoschka, Oskar. **My Life.** David Britt (trans.). London: Thames & Hudson, 1974.

10 - Levi- Strauss, Claude. **The Raw and the Cooked: Introduction to a Science of Mythology.** Doreen Weigbtman (trans.). Harper Colophone Books, 1975.

11 - Peckham, Morse. **Man's Rage for Chaos: Biology, Behavior and the Arts.** N.Y.: Schocken Books, 1973.

12 - **Progress Peports in Ethnomusicology: Music Wherever, Whenever.** Department of Music, University of Meryland, Baltimore, U.S.A.

13 - Reinhardt, Adolph. **Art International in Literature and the Arts: The Moral Issues.** California: Wadsworth Publishing Company, 1971.



قراءة جديدة فى الليالى

الليلة الواحدة بعد الألف

فاروق خورشيد

لم تكن المصادفة وحدها هى التى جعلت الليلة الواحدة بعد الألف من الليالى تجمع بين نهاية ألف ليلة وليلة نفسها، وبين نهاية آخر حكاياتها الممتعة، وهى حكاية معروف الإسكافى. ففى حكاية معروف الإسكافى، على بساطتها وعلى ما تمتلئ به من سذاجة فى الحدث، وتحديد فى الشخصيات، واعتماد على القوى الخارقة فى الخروج من مآزق تقع فيها شخصياتها، وتبدو مستحيلة الحل.. ما يجعلنا نعيد النظر فيها من منظور احترام الفنان الكاتب، واحترام الكتاب العالمى، واحترام الأدب الشعبى العربى بعامة.. ومن هنا، كان لابد من قراءة جديدة لها..

والقراءة الجديدة لليالى تعنى أننا لا نعترف بالسذاجة التى تعمدها الكاتب حتى يخفى حقيقة القول الذى يريد أن يقدمه إلى الناس. وتعنى، أيضًا، أننا لا نعترف بالقراءات المتعجلة السابقة التى نظرت إلى الليالى باعتبارها كتاب تسلية وإثارة ومتعة.. أضافت إليها بعض العقول المصمتة مقولة أنها (غير بريئة). والليالى - باعتبارها عملاً فنيًا متميزًا، شق طريقه إلى العالمية بجدارة - ليست بريئة بالقطع. ولكنها بريئة بالقطع، أيضًا، من تهم الإثارة الجنسية والإباحية والخروج عن الجادة، كما حاول أن يفهمها أصحاب العقول المصمتة، والرغبات الجنسية المكبوتة.. ولكنها غير بريئة من الناحية الفنية؛ فهى، خلف السطح الساذج والبرئ لحكاياتها، تحمل من القضايا الفنية ما وطد لها مكانتها العالمية؛ فكل قصة تحمل من القضايا الاجتماعية والسياسية والفلسفية، ما حمل للعالم رسالة حضارة تدافع عن الإنسان، وتخوض فى القضايا التى تعوق تفوقه وتقدمه باستشراف فنى، سبق - فى كثير من الأحيان - أعظم الأعمال الأدبية العالمية التى تصدت للقضايا نفسها وعالجتها..

وعلى هذا، فقراءتنا فى الليلة الواحدة بعد الألف، وهى آخر الليالى التى قضتها شهرزاد فى مخدع شهريار تحكى له فى حضور أختها دنيازاد حكاياتها التى استغرقت ألف ليلة، قبل هذه الليلة الأخيرة.. تستهدف رفع قناع البراءة والسذاجة التى تعمدها كتاب الليالى؛ لنحاول أن نضع أيدينا على ما حاول هؤلاء الكتاب إخفاءه إلا لأصحاب القدرة على الفهم والمعرفة. وكان أمل كتاب الليالى أن يكون كل قرائها من أصحاب هذه القدرة على الفهم والمعرفة، إلا - بالطبع - القراء من أصحاب القدرة على المنع والمصادرة. وقد كان فى إيمان كتاب الليالى أن هؤلاء سيكفيهم السطح البرئ والمثير، ولن يغوصوا أبداً إلى الأعماق المشحونة بالفكر والرؤى الناضجة اجتماعياً وسياسياً وفلسفياً أيضاً.

وهذه الحكاية - معروف الإسكافى - التى انتهت مع الكتاب فى الليلة الواحدة بعد الألف، بدأت قبل هذا منذ الليلة تسعمئة واثنين وثمانين، أو منذ نهايتها على وجه التحديد – فقد بدأتها شهرزاد بعد أن أنهت حكاية (عبدالله بن فاضل عامل البصرة مع أخويه)، وأكملت ليلتها هذه التى لم تنته بانتهاء هذه الحكاية.. واستمرت من ص ٢٨٨ من المجلد الرابع من طبعة صبيح وحتى نهاية حكايات الكتاب فى صفحة ٣١٨. وبدأتها بقولها: (ومما يحكى أيها الملك السعيد أنه كان فى مدينة مصر المحروسة رجل إسكافى يرقع الزرارين القديمة وكان اسمه معروفاً، وكان له زوجة اسمها فاطمة ولقبها العرة، وما نصبوها بذلك إلا لأنها كانت فاجرة شرانية كثيرة الفتنة، وكانت حاكمة على زوجها، وفى كل يوم تسبه وتلعنه ألف مرة، وكان يخشى شرها، ويخاف أذاها، لأنه كان رجلاً عاقلاً يستحى على عرضه، ولكنه كان فقير الحال، فإذا اشتغل بكثير صرفه عليها، وإذا اشتغل بقليل انتقمت من بدنه فى تلك الليلة، وأعدمته العافية).

نحن أمام بداية طريفة لحكاية رجل فقير إسكافى، وهو لا يصنع الأحذية، إنما هو يرقع الأحذية التى بليت بعض أجزائها، فرزقه إذن محدود، وخاضع للظروف. وزوجته امرأة سليطة متسلطة تركبه بالأذى فى رزقه وبدنه وكرامته على السواء. وشهرزاد تعرف أن هذه البداية وحدها كفيلة بإثارة فضول شهريار، فيدركها الصباح بعد المقدمة مباشرة، لتبدأ فى أحداث الحكاية فى الليلة التالية – والحكاية نفسها فى بساطة هذه البداية التى قدمت لها.. فالزوجة الفقيرة المشاكسة تطلب من زوجها الفقير المسالم (كنافة بعسل النحل).. وهو هم صغير لأسرة فقيرة، وقد يثير الضحك، وقد يدعو إلى السخرية، ولكن هم كبير بالنسبة إلى الإسكافى الذى يعانده الحظ فلا يحظى من الزبائن بما يوفر له حق الكنافة بالعسل النحل.. ويعطف عليه الكنفانى حين يراه باكياً متحسراً يرقب الكنافة فى محله فيعطيه الكنافة، ولكن بعسل القصب لا بعسل النحل، بالأجل حتى يرزقه الله فيسدد ثمنها، وأضاف إليها الجبن والخبز كرماً منه وتعاطفاً.. ولكن هذا كله لا يلقى إلا الغضب والسفاهة من الزوجة الشرسة، أو (العرة) كما أسماها مؤلف الحكاية، التى ترفض أن تأكل الكنافة بعسل القصب، وتتطاول عليه بالضرب وتكسر له أحد أسنانه، ويرد عليها بضربة خفيفة، فتمسك لحيته وتصيح حتى يجتمع عليهما الجيران، ويحاولون تهدئتها، وتطييب خاطرها. وتتظاهر بالرضا، ولكنها لا تأكل الكنافة، وفى الصباح تتوعده من جديد، فيخرج على وعد أن يأتى لها هذا اليوم بما تريد، ولكنه ما يكاد يفتح الدكان حتى يجد حراساً من طرف القاضى يسوقونه إلى مجلسه. وهناك يفاجأ بزوجته التى شكته إلى القاضى، تقيم الدنيا وتقعدها وهى واقفة تبكى، وتدعى أنه كسر لها سنة وكسر ذراعها، ومرفقها ملوث بالدم. ويستجوبها القاضى، ويفهم الموقف فيصلح بينهما ويأمرها أن تطيع زوجها، وأن لا تثقل عليه. وتذهب الزوجة إلى منزلها، ويذهب هو إلى دكانه، وإذ برسل القاضى يطلبون منه الخدمة، ولا يجد أمامه إلا أن يبيع أدواته ليدفع لهم من ثمنها ما يريدون. ولكنه ما يكاد يعود إلى الدكان حتى يجد رسل قاض آخر يطلبونه للمثول بين يديه، إذ راحت زوجته واشتكته مرة أخرى إلى قاض آخر.. وأمام القاضى الجديد يحكى معروف الإسكافى ما فعلته به زوجته، ويتأكد القاضى من صدق حكايته عندما يستمع إلى سفاهة هذه المرأة السليطة، وينهرها القاضى الجديد، ويدفع معروف سعى الرسل، ولم يبق معه من ثمن عدته التى باعها سوى ثمن الخبز والجبن، وإذ يعود بما اشتراه إلى الدكان يفاجأ بمن يخبره أن (أبو طبق) رسول الوالى يبحث عنه لأن زوجته قد اشتكته إلى الباب العالى.. وتضيق الدنيا فى عينيه؛ فيغلق الدكان ويهيم على وجهه فى شوارع مصر المحروسة حتى يصل إلى باب النصر، وينزل عليه المطر حتى تبتل ثيابه فيلجأ إلى (حاصل مهجور من غير باب) وجسده يقطر ماء المطر، وعيونه تسفح دموعها، وهو يدعو الله أن يبعده عنها فى بلاد بعيدة لا تصل إليها يدها ولا يصل إليها لسانها.

ونترك معروفاً فى موقفه هذا، كما يفعل قصاص الليالى بأبطالهم، ونقف نحن وقفة قصيرة عند هذا الجزء من الحكاية..

نحن هنا فى قاع المجتمع المصرى؛ فنحن نلمس الفقر المتقع، ونعيش أحلام الفقراء فى الكنافة أم عسل نحل، وهى متعذرة عليهم.. ونحن نلمس الجهل الكامل فى سلوكيات الزوجة السليطة، وانقياد هذا الحرفى الفقير وعجزه أمامها.. ونحن نلمس الخوف من السلطة، أو الباب العالى، حتى يهرب معروف إذا ما وصل الأمر إلى استدعاء (أبو طبق) له، فهنا لا أمان، ولا عدالة..

ولكننا، فى الوقت نفسه، نلمح مجموعة من القيم التى يتميز بها هذا المجتمع.. منها التعاطف والتكافل؛ إذ يعطى الكنفانى لمعروف لا ما تطلب الزوجة وحسب، ولكنه يعطيه أيضًا الجبن والخبز، لحين ميسرة. وإذ يقف الجيران كلهم إلى جوار معروف، ويشهدون لصالحه أمام القاضى. وإذ يسرع أحد الجيران ليحذره من (أبو طبق) ويحثه عنه.. كما نحس نوعًا من الاطمئنان إلى عدالة القضاة، وصدق تفهمهم لقضايا هذا المجتمع الفقير، وما يسوق الفقر والجهل إليه من تشوهات فى السلوك، وقصور فى الرؤيا..

هذه الصورة لقاع (مصر المحروسة) تشى بضغوط قاهرة يعانيها الباحثون عن الرزق من أبناء الحرف. تجعل حياتهم كلها بيد القدر، وتجعل الرزق دائمًا على الله.. إن جاء أكلوا، وإن لم يأت فهم لا يملكون إلا الصبر،ولكنهم فى حالة طحن دائمة تؤدى إلى الضجر الذى يتبدى فى سلوك المرأة السليطة التى لا تجد متنفسًا لهمومها إلا بأن تكون هى أيضًا قوة ضاغطة تزيد من أعباء الزوج المطحون.. ولكن الكاتب يقدم كل هذا فى صورة ساخرة تثير الضحك والفكاهة قبل أن تثير الشفقة والرثاء.. وهى صورة تقدم فى مقابل صورة أخرى لمجتمع التجار والأثرياء سنراها بعد حين.

القراءة الأولى، لهذا الجزء من القصة، ترسم صراعاً بين معروف وفاطمة؛ هو غير قادر وهى تريد ولو شيئاً صغيراً من طرائف الحياة المتجسدة فى مأكل حلو غالى الثمن على من له مثل إمكاناته.. ولكنه يصارع من أجل تحقيق هذه الغاية الصغيرة، ويفشل. وتدور فاطمة تعذبه، وتلح عليه،وتسوقه من قاضٍ إلى قاض حتى تصل إلى الباب العالى نفسه.

ولكننا فى القراءة الثانية، لهذا الجزء من القصة، نستطيع أن نقول إن هذا الصراع يدور فى أعماق معروف نفسه وأن دور فاطمة (العرة) فيه، هو أن تجسده تجسيداً دراميا واضحًا؛ فهذا الحرفى المكافح فى صدق ودأب يعجز عن أن يوفر لنفسه ما يمكن أن تصبو إليه من متع متاحة لغيره، ولكنها محرمة عليه، بعيدة عن متناوله. حتى حين يلجأ إلى اقتراضها من صانعها يعطيه إياها ناقصةوفى حدود ما قدر له لا أكثر.. فالكنفانى يعطيه الكنافة حقا، ولكن بسكر القصب لا بسكر العسل ومعها الخبز والجبن – قدره المحتوم – فالزوجة هنا تجسيد للنفس الأمارة، غير الراضية، غير القانعة، والتى تركبه بطلباتها التى يعجز عنها، ثم تركبه بلومها، وعقابها الدائم له على عجزه وسوء طالعه، ويتحد الاثنان معًا، هو ونفسه فى الشكوى من قاض إلى قاض، والقاضى يفهم وينصح،و لكنه لا يغير من الواقع المعاش والمفروض شيئًا.. ومن قاض إلى قاض نصل إلى الباب العالى، وهنا شك فى جدوى الشكوى وجديتها، فيهرب من كل شئ وأول هذه الأشياء ذاته نفسها.. وليس من شك فى أن هروبه إلى باب النصر يحمل مغزى هامًا، فهذا آخر المدينة، كما أنه مكان المقبرة المليئة بأحواش تضم القبور.. فى باب النصر يقف عارياً مبتلاً بماء المطر، غارقًا فى دموع تعاسته ويهتف من أعماق قلبه(أسألك يا رب أن تقيض لى من يرسلنى إلى بلاد بعيدة لا تعرف طريقى فيها) – وبطريقة الليالى السحرية الآسرة يتم تحقيق أمنيته، فينشق الحائط عن مارد جنى هو (عامر هذا المكان) تأخذه الشفقة عليه، ويحزنه بكاؤه وبؤسه؛ فيعرض عليه أن يحقق أمنيته التى طلبها، وأن يحمله إلى بلاد لا تعرف زوجته له فيها طريق.. وبالفعل (ركب ـ فوق ظهره ـ وحمله وطار به من بعد العشاء إلى طلوع الفجر، فأنزله على رأس جبل عال. وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح).. من بعد العشاء إلى طلوع الفجر.. أى ليلة نوم كاملة بالنسبة إلى حرفى كادح كمعروف،و هى أيضًا نهاية الليلة الثالثة والثمانين بعد التسعمئة من ليالى شهرزاد... فكأن معروفًا نام ليلة، كما أن شهر زاد سكتت ليلة.. وأصبح الصباح فوجد نفسه على رأس جبل عال يواجه مدينة بعيدة، وأصبحت هى لتواجه حياة يومها، وتستعد لتستأنف حكايتها لشهريار فى الليلة الرابعة والثمانين بعد التسعمئة... على كل حال، سواء أكانت ليلة نامها معروف، أو كانت نقلة حمله فيها المارد، فنحن آخر الأمر أمام ولادة جديدة للبطل.

والولادة الجديدة للبطل، فى الأدب الشعبى بعامة، تعنى عملية انتقال من مرحلة فى الرواية إلى مرحلة أخرى، وتعنى أيضًا تغيراً فى وجود البطل من معنى ورمز، إلى وجود آخر للبطل يشى بمعنى آخر ورمز آخر.. فوجود الحدث الخارق، والذى يتم دائماً بناءً على وجود قوة خارجة مؤثرة وفعالة، تعنى ، بالضرورة، وجود متغير مهم وفعال فى سياق العمل الفنى، وفى سياق حياة البطل الذى يدور حوله هذا العمل الفنى..

تحكى شهرزاد فى ليلتها الجديدة الرابعة والثمانين بعد التسعمئة عن حيرة معروف الإسكافى حين نزل من الجبل إلى المدينة الجديدة والغريبة عليه - (فرأى فيها مدينة بأسوار عالية، وقصور مشيدة، وأبنية مزخرفة، وهى نزهة للناظرين) - ونزل يتجول فى أنحاء المدينة فأخذ الناس يتأملونه فى دهشة لغرابة ملابسه،واختلاف زيه.. وإذ عرفوا أنه من مدينة مصر اندهشوا لأن بينهم وبينها مسيرة سنة كاملة، ويتهمونه بالجنون، ولكنه يخرج لهم خبز مصر الذى اشتراه بالأمس بما بقى معه من ثمن (العدة) التى باعها، فإذا هو ما زال طرياً.. ويختلفون حوله، ويثيرون الجدل واللغط إلى أن يمر به تاجر غنى حوله العبيد، فيفرق الناس من حوله ويصحبه إلى داره ويسأله عن حكايته، ويضع أمامه من الطعام ما لا يعرف وما لم ير فى حياته كلها.. وبينما معروف يأكل والتاجر يسمع منه حكايته يدرك شهرزاد الصباح فتسكت عن الكلام المباح وتنتهى الليلة الرابعة والتسعين بعد التسعمئة.. وكأنها ليلة بين حدثين ووقفة بين حياتين.. وسنلاحظ أن الناس فى المدينة الجديدة لا يصدقون أن هذا الغريب الوافد جاء من مدينة مصر؛ فهو غريب الزى، غريب المظهر رغم ما معه من خبز طرى من خبز مصر، ورغم إصراره على تأكيد قضيته. أما هذا التاجر الذى التقطه وحماه وأطعمه فلم يكن اهتمامه من فراغ، ويتضح هذا من الحوار الذى دار بينهما أثناء أكل معروف، فهو من مصر، بل هو من الحى نفسه الذى ولد فيه معروف وهو حى الدرب الأحمر، ومعروف يعرف أباه وإخوته، وكان صديقًا للأخ الثالث الذى اختفى من مصر من زمن وهرب من أهله إثر علقة أخذها من أبيه لشقاوته وسرقته أموال الكنائس. ويؤكد معروف أن هذا الأخ، وهو حسن، هرب من عشرين عامًا، ويؤكد له التاجر أنه هو حسن نفسه، وقد قادته قدماه إلى هذه المدينة واسمها عجيب وهو (اختيان الختن) ويقول: (ورأيتهم يأتمنون الفقير ويداينونه، وكل ما قال يصدقونه، فقلت له أنا رجل تاجر وقد سبقت الحملة - يعنى القافلة التى تحمل بضائعه - ومرادى مكان أنزل فيه حملتى - فصدقونى وأخلوا لى مكاناً.. ثم إنى قلت لهم: هل فيكم من يداينى ألف دينار حتى تجئ حملتى أرد له ما أخذته منه، فإنى محتاج إلى بعض مصالح قبل دخول الحملة.. فأعطونى ما أردت..) . وصار حسن التاجر يتاجر بأموال الناس التى أخذها منهم ويرد لهم من الربح الذى يحصل عليه، ويحسن معاملتهم، ويتصدق على الفقراء حتى احتل مكاناً مرموقاً بينهم.. ثم يقول له ملخصًا خبرته الجديدة فى هذه المدينة (اختيان الختن): (واعلم يا أخى أن صاحب المثل يقول: الدنيا فشر وحيلة.. والبلاد التى لا يعرفك أحد فيها مهما شئت فافعل فيها) .. ثم ينصحه أن لا يقول لهم الحقيقة فهم لن يصدقوه، وخاصة إذا حكى لهم حكاية العفريت الذى حمله إلى هذه البلاد.. ثم يضع له خطته التى يمكن له أن يعيش بها فى المدينة طبقًا للقاعدة الجديدة التى استنها له، فهو سيعطيه ألف دينار، وسيجلس فى السوق وسط التجار، فإذا مر عليهم معروف وقد ارتدى لبس التجار الأثرياء الذى سيعيره حسن إياه، فسيقوم له ويعظمه أمامهم ويحييه ويسأله عن حملته فهو تاجر كبير معروف، يملك تجارة كبيرة لا شك أنها ستتبعه إلى المدينة، وعلى معروف أن يبدى معرفته بكل أنواع الأقمشة، وكل أنواع التجارة الأخرى، ثم عليه، أيضًا، أن يتصدق بسخاء أمام التجار، حتى يعلو قدره بين الناس. وعلى هذا الاتفاق الغريب القائم على الكذب والاحتيال يدرك شهرزاد الصباح فى الليلة الخامسة بعد الثامنةوالتسعين، فتسكت عن الكلام المباح..

وهذه الليلة الخامسة والثمانين بعد التسعمئة تحكى أشياءً كثيرة فى عمق البناء الفنى للقصة.. فمعروف يجد، فى هذه المدينة المجهولة، صديقًا قديماً عرفه منذ عشرين عامًا، وهو صديق عاش فى مصر المحروسة عكس حياته، إذ كان صبياً شقيًا يسرق ويعاقب على سرقته حتى الهرب، وهو صبى لا يقيم للقيم وزنًا لأنه كان يسرق من الكنائس، وهى بيوت الله، ولا يجد، فى هذه السرقة، غضاضة، طالما أن هذه البيوت تنتمى للآخرين من النصارى.. وهو صبى يستعمل خلفياته هنا فى هذه المدينة، فإذا هو ينجح، ويثرى، ويحتل مكاناً رفيعًا، لا من ناحية المال وحسب، وإنما من ناحية المكانة الاجتماعية أيضًا.. فمعروف - الرجل الذى عاش صادقًا لا يعرف إلا كسب يده، وما يأتيه من مال بعد الجهد والعناء، ولا يقول إلا الصدق لنفسه ولامرأته وللناس - يرى فى هذه المدينة التى قذفه إليها المارد (اختيان الختن) هذا الصديق القديم الذى نجح لأنه عاش الكذب والاحتيال، واستغل مال الناس وطيبتهم، وثقتهم الزائدة فى كل ما يقوله الغريب. واسم المدينة نفسه (اختيان الختن) يأتى من (الختن) أو الصهر ومن الاختيان أو الإصهار؛ ففى اسم المدينة ما يشى بعلاقة الزواج أو المصاهرة بين مصر المحروسة، وبين هذه المدينة التى وجد نفسه فيها.. ويقول ابن منظور فى لسان العرب: (قال أبو منصور: الختونة المصاهرة، ويقول ابن شميل: سميت المخاتنة مخاتنة وهى المصاهرة، لالتقاء الختانين معًا) .. فهل هى مصاهرة بين المدينتين، أم هى المدينة نفسها؟، ومعروف لم يغادر مصر المحروسة إلا إلى مصر المحروسة، وهذا الذى

يعيش فيه جزء آخر من مدينته نفسها التى عاش فى قاعها؛ حيث ينطبق المثل الذى ذكره له التاجر حسن (الدنيا فشر وحيلة، والبلاد التى لا يعرفك أحد فيها، مهما شئت فافعل فيها) .. والرجل الذى خرج باكيًا من باب النصر يسمع الدرس، ويعيش، وتحكى شهرزاد ابتداءً من الليلة السادسة والثمانين بعد التسعمئة حكاية هذا التحول الجديد فى حياة معروف الإسكافى.. فمعروف لا يسير على نصائح التاجر حسن وحسب، بل يتفوق عليه؛ فهو يبهر تجار المدينة بحديثه عن (الحملة) التى ينتظرها، والتى ستلحق به إلى المدينة - كما يبهرهم بترديده ما حفظه من حسن عن أنواع الأقمشة والتجارات،وما يعطيه للسائلين الفقراء من هبات.. ثم يبهر حسناً نفسه بمقدار الثقة التى زرعها فى نفوس تجار المدينة به وبثرائه وبمعرفته بالجواهر الثمينة والمعادن الغالية، حتى استطاع، بحكم هذه الثقة، وبحكم استغلاله لجشعهم وحبهم للربح السريع، وما وعدهم به بأن يرد الدين مضاعفاً، أن يأخذ أموالهم.. ثم أدهش حسناً أيضاً، بأنه لم يفعل فعله الذى حكاه له، أى إنه لم يتاجر بهذه الأموال التى يستعيرها من التجار، بل يتصدق بها جميعًا، ويبدرها بدرًا على الفقراء والمساكين، دون حساب أو خوف.. إنما هو يعد ويزيد من وعوده، ويقترض ويزيد من اقتراضه، ويبذر المال وينفقه ويزيد من تبذيره وإنفاقه.. والتجار الذين يقرضونه كلهم أمل فى أن يستردوا أموالهم حين تصل (الحملة) الموعودة والمرتجاة إلى مدينتهم.. ولكن حسنًا، وحده، هو الذى يعرف أن لا حملة هناك، وأن أموال التجار ضائعة لا محالة. وحين يواجه حسن معروفًا فى الليلة السابعة والتسعين بعد التسعمئة يفاجأ بأن معروفًا يكرر له الكلام نفسه الذى يقوله للناس. ويزيد عليه التأكيد بأنه سيرد للناس نقودهم مضاعفة حين تصل الحملة.. ثم يفجعه بتعاليه عليه وسخريته من سذاجته. ويحتار التاجر حسن الذى يحس أن معروفًا قد تفوق عليه فى أكاذيبه وخداعه، ويقول لنفسه: (أنا شكرته سابقًا، وإن ذممته الآن، صرت كاذباً، وأول فى قول: من شكر وذم، كذب مرتين..) وحين التقى بالتجار الذين يشكون إليه مماطلة معروف يقول لهم متحايلاً أن يخرج هو من المأزق الذى وضع نفسه فيه، ناجياً بنفسه: (أنا أستحى منه ولى عنده ألف دينار ولم أقدر أن أكلمه عليها، وأنتم لمّا أعطيتموه ما شاورتمونى، وليس لكم على كلام، فاطلبوا مالكم منه، وإن لم يعطكم فأشكوه إلى ملك المدينة، وقولوا له إنه نصاب، ونصب علينا، فإن الملك يخلصكم منه) .. فنحن، إذن، أمام نقطة تحول جديدة فى القصة؛ النقطة التى يواجه فيها معروف نتيجة ما قدمت يداه من كذب ونصب واحتيال - ونحن منذ الليلة الثامنة والثمانين بعد التسعمئة وحتى الليلة الثانية والتسعين بعد التسعمئة نعيش حكاية متكاملة من حكايات ألف ليلة التى تتحقق فيها كل السمات الفنية والحرفية المتبعة فى حكايات الليالى.. فالملك جشع طماع، والوزير جشع شكاك، والحكاية حين يحكيها التجار أمامهم، تثير فى الملك جشعه وطمعه، وتثير فى الوزير جشعه وشكه.. والذى أثار الطمع والشك هو كرم التاجر الذى يشكون منه؛ فهو قد استدان ستين ألف دينار وزعها كلها على الفقراء بسخاء ممدوح لا شك.. ويقول الملك: (ما لم يكن هذا التاجر عنده أموال كثيرة ما كان يقع منه هذا الكرم كله، ولابد أن تأتى حملته، ويجتمع هؤلاء التجار عنده، ويفرق عليهم أموالاً كثيرة، فأنا أحق منهم بهذا المال، فمرادى أن أعاشره، وأتودد إليه، حتى تأتى حملته،والذى يأخذه منه هؤلاء التجار آخذه أنا، وأزوجه ابنتى، وأضم ماله إلى مالى) .. ويحذره الوزير،و لكن الملك يصر، ويقرر أن يمتحنه بأن يعرض عليه جوهرة ثمينة فيرى هل سيعرفها ويعرف ثمنها، أم هو جاهل لا يعرف قدرها، فيصدق عليه شك الوزير، ويكون نصاباً يعاقب على احتياله ونصبه. ولكن لقاء الملك بمعروف يسفر عن اقتناعه الكامل به، بل هو يضغط على الجوهرة بإبهامه فتتحطم، ويسخر من الملك؛ إذ يسمى هذه القطعة من المعدن التى لا تساوى غير ألف دينار جوهرة، بينما الجواهر الحقيقية لايقل ثمن الواحدة منها عن سبعين ألف دينار. ويبهر الملك ويبهت الوزير، ويصر الملك على أن يزوج هذا التاجر الثرى الكريم ابنته، ويأمر وزيره أن يتوسط فى أمر هذا الزواج.. والوزير نفسه فى حيرة من أمره؛ فهو قد كان طامعًا فى زواج ابنة الملك، وتولى الملك فى المدينة بعد موته.. ولكنه مع هذا يفاتح معروفاً فى رغبة الملك ويفاجأ بأنه يحتج بأن حملته لم تصل ويقول: (ولكن يصبر على حتى تأتى حملتى، فإن مهر بنات الملوك واسع، ومقامهن أن لا يمهرن إلا بمهر يناسب حالهن، وفى هذه الساعة ما عندى مال، فليصبر على حتى تجئ الحملة، فالخير عندى كثير. ولابد أن أوقع صداقها خمسة آلاف كيس، وأحتاج إلى ألف كيس أفرقها على الفقراء والمساكين ليلة الدخلة، وألف كيس أعطيها للذين يمشون فى الزفة، وألف كيس أعمل بها الأطعمة للعساكر وغيرهم، وأحتاج إلى مائة جوهرة أعطيها للملكة صبيحة ليلة العرس، ومائة جوهرة أفرقها على الجوارى والخدم، وأعطى كل واحدة جوهرة تعظيمًا لمقام العروسة، وأحتاج أن أكسو ألف عريان من الفقراء، ولابد من صدقات، وهذا شئ كثير لا يمكن إلا إذا جاءت الحملة..) .. وبهرت هذه

الزحمة من العطاءات الملك حين نقلها إليه الوزير، فيوبخ الوزير على سابق شكه فيه، ثم يأمره أن يحضره إليه ليلتقى به وجهاً لوجه.. فإذا ما التقيا اندفع الملك، فى حماس الجشع الذى رأى أمامه حلم ثروة مقبلة، يفتح خزائنه وقلبه وابنته أمام معروف، ويطلب منه أن يفعل ما يشاء بخزانة الملك حتى تجئ (الحملة) ويسدد ما أخذه، فقد وهبه ابنته، ويشرفه أن يتزوج مثله من مثلها. وبالفعل يتم الزواج فى حفل يرضى معروفاً، وأحلام معروف، ويرضى الملك وغرور الملك، ويرضى الأميرة وزهوها بشبابها ومكانة أبيها.. فى حفل بهيج بهر المدينة كلها يتزوج معروف (الإسكافى) بابنة الملك.. ويقف كاتب الليالى ليصف كل شئ فى دقة، وفى تفاصيل، وفى إثارة، ولا ينسى، أبداً، الإثارة الجنسية، لحظة لقاء معروف بالأميرة، وتمثل نهاية الليلة الثامنة والثمانين بعد التسعمئة، والليلة التسعمئة والتسعين، قمة فى تفنن كاتب الليالى فى وصف الجنس بأحداثه ، ورموزه، وإثارته التى يبرع فيها، حتى أنسى الناس حقيقة الهدف الفنى، وصرفهم تماماً، وأمتعهم تماماً ببراعة تصوير الإثارة والجنس – ولكن قصة الليالى بكل عطائها المشوق والمثير تستمر، فنحن أمام ليلة حالمة من ليالى ألف ليلة وليلة، يخرج منها معروف بحب زوجته التى عرفت فيه الإنسان القديم، الذى أخفاه الزيف، وأخفته الأكاذيب، ولكنها بوصفها امرأة، وبوصفها محبة عرفت وأحست أن رجلها ليس خدعة، وإن كان خدعة - وليس وهماً، بل هو حقيقة – وليس زيفاً وإنما هو معدن حقيقى، حين وجدها تعرفه وتفهمه، وتدرك حيرته وقلقه، وتعرف خوفه وتوتره - هذه المرأة هى نقطة التحول الحقيقى فى وجوده وكيانه، فى حياته ومبادئه - فى مواجهته للمعنى والصدق، أمام مايقدم من زيف وخديعة. وعلى طريقة الليالى المثيرة، يعيش الملك فى وهمه وجشعه، ويعيش الوزير فى حذره وخبثه، ويعيش معروف فى خدعته وحلمه، وتعيش الأميرة فى حبها وثقتها فيمن تحب، إلى أن تصل المسألة إلى أن الخزانة قد أصبحت خاوية - وأن شكوك الوزير، أخيراً ، قد وصلت إلى قلب الملك، وأيقظت فيه حس الحذر والخوف على ما أنفق من مال بدده هذا السفيه الذى لاأثر للحملة التى وعد بها، ولاخبر.. ويلجأ الاثنان إلى الأميرة؛ فهى التى تعرف حقيقة زوجها بعد أن عاشرته وأحبها.. ويطلبان منها أن تخادعه حتى تكشف حقيقة أمره، فهى قادرة فى لحظات الصفاء أن تنتزع منه الحقيقة مهما أخفاها.. وكانت الأميرة قد بدأ الشك يساورها فى حقيقة ثروة زوجها المزعومة - التى لم تخرج عن الوعود البراقة، والأمنيات التى ملى كل من أعطاه من ماله أن تعيد إليه ماله - ولكنها كانت، فى الوقت نفسه، تخاف من بطش أبيها بمعروف لو انكشف له أمر خداعه وكذبه..

وتلتقى الأميرة بزوجها معروف لقاء مودة وصفاء، وتخبره بأمر وصول صبر أبيها إلى آخر قدراته، وتطلب منه أن يقول لها الحقيقة حتى تدبر له الحيلة لينجو بحياته إن كان كل ماعاش عليه حتى الآن كذباً واحتيالاً.. ثم تؤكد له أنها ستقف إلى جواره لأنها تحبه من ناحية، ولأنه زوجها من ناحية أخرى، وخوفاً على ماسيلحق باسمها واسم أبيها من عار لو افتضح الأمر، وعرف الناس أن الملك غرر به وبابنته نصاب محتال. وخوفاً، أيضاً، إنه لو طلقها، أو قتله الملك سيزوجها لغيره وهى لن ترضى بهذا أبداً.. أمام كل هذه التأكيدات وكل معالم الحب والإخلاص، وأمام حبه الحقيقى لها، يعترف لها معروف بالحقيقة، ويقص عليها حكايته كاملة..

وهنا يأتى دور المرأة المتكرر فى الليـــالى - أعنى دور المرأة الذكية والقادرة على التفكير السليم، وإيجاد الحلول لأصعب المواقف وأعقدها.. فهى، أولاًتطيب خاطره، وهى، ثانياً، تعطيه خمسين ألف درهم باعتبارها رأس مال يتاجر بها فى بلاد أخرى بعيدة، وتلبسه حلة فاخرة لايرتديها إلا مماليك الأثرياء من الملوك، وتزوده بفرس سباقة، وتطلب منه أن يخرج من المدينة كلها تحت جنح الليل متخفياً فى هذا الزى، وأن لا يتوقف عن العدو بفرسه حتى يبتعد تماماً عن المدينة ومن فيها. ويبدأ صفحة جديدة من حياته، وطلبت منه أن يراسلها؛ لتعرف مكانه، وترسل له المزيد من النقود ليحقق النجاح الذى ترجوه له.. وفى جنح الظلام يركب معروف فرسه، ويرحل عن المدينة فى هدوء.

وفى اليوم التالى يأتى الملك والوزير إلى الأميرة ليعرفا حقيقة زوجها منها فتقول لهم: (سود الله وجه وزيرك ياأبى فقد كان يريد أن يسود وجهى أمام زوجى.. فقد دخل على زوجى بالأمس، وقبل أن أسأله كما طلبتما منى عن حقيقة حاله، وفى يده كتاب جاءه به فرج الطواشى من الحملة وأحضره عشرة من المماليك واقفين ينتظرون الرد على الخطاب، وأعطانى الخطاب لأقرأه، فإذا هو مبعوث من المماليك الخمسمائة المصاحبين للحملة، يخبرونه أن العرب الصعاليك تعرضوا للحملة، ومنعوهم من مواصلة الرحلة إليه، وأنه قد دارت بينهم وبين العرب حرب طويلة، وأن العرب أخذوا منهم مائتى حمل من الأقمشة، وقتلوا خمسين مملوكاً. وأنهم ينتظرونه ليقرر مايفعلون، هل يتعقبون العرب الغزاة، أم

يعودون إليه بما بقى) .. وأكملت قصتها قائلة: (وفوجئت به يقابل الخبر فى هدوء، ويقول: ماقيمة مائتى حمل إنما لاتزيد عن سبعة آلاف دينار، وهذا لاينقص الحملة ولايؤثر فى مالى. وقد رآنى هؤلاء المماليك الحمقى وأنا أتصدق بأكثر من هذا المبلغ، ولكن لابد من ذهابى إليهم.. وتركنى ونزل من القصر.. فلما نظرت من شباك القصر رأيت المماليك العشرة الذين ينتظرونه وكل واحد منهم لابس بدلة تساوى ألف دينار، وليس عند أبى مملوك يشبه واحداً منهم، ثم توجه مع المماليك ليجىء بالحملة ..) وتختم كلامها قائلة فى لوم وعتاب:

(والحمد لله الذى منعنى أن أذكر له شيئاً من الكلام الذى أمرتنى به، فإنه كان يستهزىء بى وبك، وربما كان يرانى بعين النقصان ويبغضنى، ولكن العيب كله من وزيرك الذى تكلم فى حق زوجى كلاماً لايليق) ..

ويقتنع الملك، ويغلب جشعه حذره، ويشتد كمد الوزير، ولكنه يكتم غيظه، ولايجادل الملكة فى شىء من حديثها عن زوجها.

وبهذا تكتمل حكاية نجد شبيهاتها كثيراً فى ألف ليلة.. الفقير الذى يتزوج الأميرة، والملك الجشع الذى يطمع فى المال فيزوج الأميرة لمن يملكه، والوزير الذى يكتم طموحه وجشعه منتظراً فرصته ليثب على العرش ووارثة هذا العرش، والحب الذى تخلقه العشرة، وحسن الطوية، رغم السلوك الردىء، والمرأة المحبة والذكية، التى تحسم الأمور وتستر المواقف الحرجة.. مع الوقوف المتأنى عند الحوافز الإنسانية المتضاربة، وانتهاز الحدث لملئه بالإثارة، والوصف الجنسى.. مع الحوار الذكى واللماح الذى يجمع بين الفصحى ورقة تداخلها مع العامية بين الحين والحين.. وإن ذكرتنا الحكاية الأولى التى تدور فى مصر، بحياة شهريار فى قصره، وطموحه إلى تغير مايعيش فيه من رتابة، وثورة نفسه عليه لأنها لاتجد فى كل مافى القصر والملك ماتطمع فيه من انطلاق وتحرير. فإن هذه القصة تذكرنا بالمرحلة الثانية من حياة شهريار، حين يتخلص من زوجته الخائنة بالقتل، وضياعه وسط أكاذيب المتعة، حين استمر أن يأخذ ولايعطى، وأن يعيش متعة متجددة لاتنتهى، ولكنها قائمة على جور، وكذب، واستغلال لسلطانه بوصفه ملكاً، فله فى كل ليلة فتاة، يقتلها فى الصباح، والسأم يخيم من جديد على قلبه ونفسه روجدانه جميعاً.

وإذا كانت الأميرة قد نجحت فى إنقاذ زوجها من الموت، وإنقاذ نفسها من الفضيحة، فإن حكاية معروف لاتنتهى هنا. بل لعلها تبدأ بداية جديدة.. ولعلنا نلجأ إلى أسلوب الليالى فنقول معها: (هذا ماكان من أمر الأميرة والملك، أما ماكان من أمر معروف فإنه ركب الجواد وسار فى البر الأقفر وهو متحير لايدرى إلى أى البلاد يروح) ..

وتتدخل الليالى لتحل المشكلة بطريقتها السحرية؛ إذ أقبل على مدينة صغيرة وجد عند أطرافها فلاحاً فقيراً يحرث الأرض بمحراثه، فينزل عنده، ويعزم الفلاح هذا المملوك الأنيق على الطعام، ولكن لا طعام عنده، ولكن البلد قريب، فيذهب الفلاح ليشترى له طعاماً وعليقاً لحصانه، ويتركه يستريح من عناء الرحلة إلى جوار المحراث حتى يعود. ويطول غياب الفلاح، ويحرث معروف الأرض بدلاً منه رداً لجميله الذى يريد أن يصنعه معه. وبعد قليل يتعثر المحراث فى شىء، فتقف البهائم التى تجره. وينظر معروف إلى المحراث فيراه مشبوكاً فى حلقة من ذهب، فكشف عنها التراب، فوجدها وسط حجر من المرمر، فعالجه حتى قلعه، فظهر تحته طابق بسلالم، فنزل عليها ليرى مكاناً فسيحاً فيه أربع قاعات، قاعة مليئة بالذهب، وقاعة مليئة بالزمرد واللؤلؤ والمرجان، والثالثة مليئة بالياقوت والفيروز، والرابعة مليئة بالملابس المرصعة بالجواهر.. وفى صدر المكان صندوق كبير فوقه علبة صغيرة، وحين يفتح العلبة يجد خاتماً من الذهب منقوشاً بالأسماء والطلاسم كدبيب النمل، فدعك الخاتم (وإذا بقائل يقول: لبيك ياسيدى فاطلب ماتشاء) ويسأل معروف صاحب الصوت، الذى ظهر له مارداً عملاقاً مخيفاً، من هو، وماهذا المكان؟.. ويخبره المارد أنه خادم هذا الخاتم، من ملكه يطيعه فى أى أمر يطلبه، أما المكان فهو كنز شداد بن عاد الذى بنى إرم ذات العماد، وأن اسمه أبو السعادات، وكان خادم شداد فى حياته..

وهكذا تقدم الليالى حلها السحرى فى الوقت المناسب؛ فيأمر الخادم أن ينقل مافى الكنز إلى ظاهر الأرض ويطلب معروف أن تحمل كل هذه الجواهر والملابس على صناديق يحملها ثلثمئة بغل، وأن يحضر له أبو السعادات أحمال أقمشة من كل نوع، ومن كل بلد، وأن يتحول أولاده إلى مماليك يسوقون (الحملة) إلى مدينة (اختيان الختن) .. وبينما أبو السعادات ينفذ له أوامره، أقام له خيمة كبيرة، ومد أمامه صواناً حافلاً بالطعام من كل الألوان، وأولاد أبو السعادات يحيطون به ويخدمونه، يعود الفلاح من المدينة القريبة وقد

حمل قصعة عدس كبيرة ومخلاة مليئة بالشعير. ويظن الفلاح أن السلطان قد حل بالمكان. (وقال في نفسه، ياليتني كنت ذبحت فرختين وحمرتهما بالسمن البقرى من شأن السلطان، فيهدئ معروف من هواجسه ويأمره أن يأكل هو مما في الصوان من طعام، بينما هو سيأكل من الضيافة التي حملها له، والتي ضيفه إياها على فقره، وهو لايعرف مدى ثرائه.. وأكل العدس وملأ له القصعة ذهباً، وفي الصباح يستدعي معروف أبا السعادات ويأمره أن يسير على رأس الحملة التي غدت سبعمائة بغلة بإضافة أحمال الأقمشة التي جاءه بها خادم الخاتم. وأن يحمل كتاباً منه إلى ملك المدينة يخبره فيها بمقدمه مع الحملة، وأن يسير في مجموعة من المماليك فارهي الملابس، وأن يلبس هو ملابس الملوك، علىأ ن يتبعه هو في تختروان مذهب وسط أبهة لاتليق إلا بأثرى الملوك.

ويسبق الخطاب معروفًا، فتندهش الأميرة، ويسر الملك، ويحنق الوزير.. إلا أن الملك يأمر بزينة المدينة، ويخرج على رأس جنوده وحشمه لملاقاة الموكب الفاخر الذي يقدم به معروف مزهواً وسعيداً، وعلى رأس حملة لم يتصور أحد وجودها في ملك إنسان واحد من قبل. أما التاجر حسن فيدعو الله الذي سترمعروفًا وكرم وجهه رغم أنه شيخ النصابين والمحتالين، ويفرق معروف الأموال والملابس، ويدفع ديونه مضاعفة، ويهب المعادن والجواهر، ثم يعيد ملء خزينة الملك. وصار الكل يدعو له، ويتحمس لذكره، ويتحدث بكرمه وسخائه. أما الأميرة فقد غمرها بما لا عين رأت من الملابس الفاخرة والجواهر النادرة، كما أغدق على وصيفاتها وخدمها، وهي مندهشة، تستعجل اللحظة التي تخلو فيها به؛ لتسأله عن سر هذا المال كله – فإذا ما سألته قال لها: (ما قصدت إلا تجريبك حتى أنظر هل محبتك خالصة أو على شأن المال وطمع الدنيا، فظهر لي أن محبتك خالصة).. وقبلت هي منه هذا التفسير سعيدة راضية – ولكن رغبة معروف الدائمة في العطاء تخذله، وتثير الهواجس حوله، فهو يعطي بلا حساب، ويحيل المدينة كلها إلى دنيا الثراء والرفاهية. وكلما خلت الخزائن دعك معروف الخاتم، وأمر أبا السعادات ليعيد ملئها من جديد.. كل أحلام فقره وعوزه تنقلب إلى رغبة في إسعاد الكل، وإثراء الكل، وإعطاء الكل.. وما كانت هذه الظاهرة لتفوت على حقد الوزير وتربصه. فيعود يوغر صدر الملك من جديد. فهذا الحال ليس حال تجار؛ فمعروف لا يبيع ولا يشتري، هو فقط ينفق الأموال التي لا تنفذ أبداً، ولابد من وجود سر؛ إذ من أين له بكل هذا المال، لو عرف الملك السر لأصبح صاحب كل هذه الثروة التي ينفقها معروف بسخاء أخرق يجعله غير جدير بها. ويوافق الملك على مؤامرة ربيها الوزير؛ إذ يجتمعان بمعروف في بستان ويسامرانه، ثم يسقيانه الخمر التي لم يكن قد شربها من قبل قط، فيفقد قدرته على التمييز الصحيح، ويستدرجانه بمعسول الكلام حتى يحكي حكايته كلها مع كنز شداد بن عاد ومع الخاتم وخادمه، ويتظاهران بالسرور والدهشة، ويطلب الوزير من معروف أن يريه الخاتم. فإذا ما أمسك الوزير به، دعكه وأمر أبا السعادات أن يحمل معروفًا والملك، أيضاً، إلى بلاد بعيدة، وأن يرميهما في القفر والبيداء، بلا ماء ولا طعام حتى يهلكان جوعًا وعطشًا.. ويعلن نفسه ملكاً على المدينة، ويركب الناس بالعسف؛ إذ يأمرهم أن يردوا ما أخذوه من أموال أعطاها إياهم معروف. فهو، الآن، قد أصبح صاحب الخاتم و المتحكم في خادمه..

ثم يعلن أنه سيتزوج الأميرة من فوره، حتى يكتسب شرعية العرش، وحتى يحقق حلمه القديم في الحصول عليها..ويعترض شيخ الإسلام؛ فلم يثبت موت الزوج، وحتى لو مات، فإن أيام العدة الشرعية لم تنقض بعد. ولكن الوزير لا يأبه بشرع ولا بشرعية، ويعلن دخوله بالأميرة في الليلة نفسها التي حرمها فيها من زوجها وأبيها وعرشها.. وتضج المدينة بالتمرد والثورة المكتومة.. ولا يأبه الوزير بكل هذا، بل يرسل للأميرة أن الليلة ليلته وعليها أن تستعد لها..

وفي الليلة الثامنة والتسعين بعد التسعمئة تحكي شهرزاد قصة هذا اللقاء بين الوزير الخائن والأميرة الحزينة والفاجعة؛ فإذا هي تلاطفه، وتتحدث له عن حب مزعوم كانت تكنه له في صمت وحياء.. حتى إذا ما اطمأن إليها وانشرح صدره لها، وقد أعماه الغرور والزهو عن كل حذر، خلعت ملابسها أمامه حتى يطيش عقله رغبة فيها، ولكنها تحذره من الخاتم؛ فهي لا ترضى أن يراقبها في هذه الخلوة عفريت يطل من الخاتم الذي يلبسه في إصبعه، ويخلع الوزير الخاتم ويضعه على الوسادة إلى جواره (فرفسته برجلها في قلبه، فانقلب على قفاه مغشيًا عليه وزعقت على خدامها فأسرعوا إليها).. وتحصل الأميرة على الخاتم، وتأمر أبا السعادات أن يعيد زوجها وأباها، وتسلم الوزير لأهل المدينة الذين يقتلونه شر قتلة.. ويعود الملك إلى عرشه، ويعود معروف إلى زوجته التي تلومه على إخفائه أمر الخاتم عنها، و تعلن أنها ستحتفظ به هي، لأن من فرط فيه مرة يفرط فيه أكثر من مرة. وتنتظم الحياة في المدينة، وتحيط الأميرة معروفًا بحبها وحنانها، وتنجب له ولداً جميلاً بارع الجمال، يعيش سعيداً في كنف والديه وجده.. ثم يموت الملك فيعتلي معروف العرش مكرماً

محبوباً من الجميع، ويرسل إلى الفلاح صاحب المحراث ليعينه وزيراً له؛ اعترافاً بفضله، ورداً لجميله..

إلى هنا والحكاية تنتهى نهاية سعيدة، فقد زالت كل الغصص والآلام، وساد الهناء والرخاء حياة معروف.

ونحن نحس هنا أن الطاقة السحرية والخاتم المرصود، وأبا السعادات يرمزون كلهم إلى حكايات شهرزاد فى حياة شهريار؛ فبالصدفة يقدم الوزير ابنته إلى الملك، وبالصدفة يبقى على حياتها.. وينعم بدنيا من الاستكشافات الدائمة، وكنوز الحكى والمعرفة المتجددة،ويزول سأمه من الحياة، وينعم حقًا بمباهج المعرفة التى هى الحياة.. وانتهى عهد التدليس والكذب والقسوة، بانتهاء حياة الفسق والخديعة من حياة معروف، وعثوره على الخاتم الذى ييسر له الحياة، وتحقيق الأحلام،وسعادة الجميع..

ولكن الليالى لا تنهى الحكاية هنا؛ إذ تستمر شهرزاد تحكى عن موت الملكة، التى ترك موتها فى حياة معروف حزناً لا ينتهى، ولا عزاء له إلاولده منها الذى أصبح صبيًا مليحًا يحمل دائماً سيفاً مذهباً فى وسطه، فإذا رآه أبوه يقول: (ما شاء الله، إن سيفك عظيم يا ولدى،ولكن ما نزلت به حرباً ولا قطعت به رأسًا، فيقول له لابد أن أقطع به عنقاً يكون مستحقًا للقطع).. ويتزوج معروف ابنة وزيره الفلاح لتربى له ابنه وترعاه، ويعيش فى أمان وسلام.. إلا أنه ذات ليلة كان نائماً فى جناحه، وإذا به يجد إلى جواره زوجته القديمة فاطمة العرة، وقد فعل بها الزمان والفقر أفاعيله، ويندهش معروف من وجودها ، فتخبره أن الحياة ضاقت بها، وأنها ندمت على ما فعلته به، وأنها ظلت كل ليلة تنام فى مكان؛ إذ طردها صاحب البيت من بيتها القديم، وهذه الليلة دخلت حاصلاً فى باب النصر وهى تبكى من الجوع والمذلة والفقر، فخرج عليها المارد، الذى خرج عليه من قبل، فلما شكت له حالها، وأخبرته بأمر زوجها الغائب، فلما عرف اسمه، قال لها اعلمى يا امرأة أن زوجك، الآن، قد غدا سلطاناً على مدينته، ولو شئت أوصلك إليه، فبكت واستعطفت ورجته أن يحملها إليه، فحملها وطار فى الجو، ولم تشعر إلا وهى على سرير معروف.

وأُسقط فى يد معروف ولم يجد بداً من الإبقاء على فاطمة العرة؛ إكرامًا للأيام القديمة والعشرة السابقة، فأفرد لها قصراً تعيش فيه. وتحكى الليلة الألف حقد فاطمة وقلبها الأسود حين عرفت من الناس حكاية الخاتم الذى يملكه معروف، وطمعت أن تستولى عليه، وكانت تعرف أنه يخلعه عند النوم ويضعه على الوسادة إلى جواره، إذا ما ذهب إلى جناح زوجته. وذات ليلة تتسلل إلى مخدعه لتسرق الخاتم، وتنكل بمعروف.. وكان ابن معروف لا يحبها لأنه لا يستشعر فى نظراتها إلا الحقد والخديعة، ولا يجد فى كلامها إلا الكراهية والبغض، ولكنه كان يسايرها إكراماً لأبيه.. ويدرك شهرزاد الصباح فتسكت عن الكلام المباح..

وتنتهى، هنا، الليلة الألف من الليالى.. وفى الليلة الواحدة بعد الألف، جاء شهريار إلى جناح الملكة.. بينما أعد وزيره كفن ابنته شهرزاد كما يفعل كل ليلة منذ بدأت شهرزاد تعيش فى قصر الملك شهريار. وقالت دنيازاد لأختها شهرزاد:

- أكملى لنا حكاية معروف وزوجته يا شهرزاد.

فقالت شهرزاد:

- بلغنى أيها الملك السعيد أن الملك معروفًا ترك خاتمه على وسادته وقصد جناح زوجته.

وتحكى شهرزاد أن ابن معروف لمح فاطمة العرة وهى تخرج فى الظلام إلى جناح أبيه، فتتبعها وهو يتوجس منها شراً،و رآها وهى تفتش عن الخاتم وتعثر عليه وتمسكه فى يدها وتهم بدعكه وهى تضحك وتتفوه بكلام غير مفهوم، ولا يمهلها الولد؛ بل يسل سيفه ويقطع رأسها بضربة واحدة ويزعق على خدم القصر.. وحين يأتى أبوه يحكى له ما حدث، ويعطيه الخاتم، ويقول له مزهوا: (أرأيت لقد قطعت بالسيف عنقاً يستحق القطع).. وعاش فى أمان وسلام إلى أن جاءه مفرق الجماعات وهادم اللذات، وسبحان الباقى الذى لا يموت.

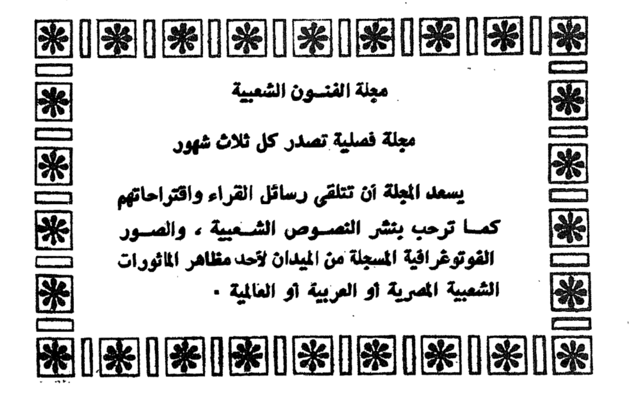
ثم صاحت شهرزاد، فدخل الخدم بأولادها الثلاثة من شهريار، وفرح شهريار وعفا عن شهرزاد وأحضر أباها الوزير وخلع عليه خلعة سنية، وأمر فزينت المدينة، وأقيمت الأفراح والاحتفالات من جديد؛ فرحًا بأولاده وزوجته شهرزاد- (حتى أتاهم هادم اللذات ومفرق الجماعات، فسبحان من لايفنيه تداول الأوقات).. وتنتهى الليالى، وتنتهى حكاية معروف الإسكافى معًا. ويصبح الولد عند معروف هو المنقذ من الموت، وهو قاتل النفس الشريرة الأمارة بالسوء، التى ترمز إليها فاطمة العرة، التى عادت لتوسوس من جديد بالشر بما يعكس قلق شهرزاد وخوفها من انصراف زوجها عنها- إن انتهت الحكايات- ويصبح الأولاد الثلاثة رمز موت الشر فى حياة شهريار وشهرزاد؛ إذ يجمعهم هؤلاء الأولاد على الحب والحياة المستمرة السليمة بلا خوف ولا غش ولا سطوة ولا خداع.

وجمع المؤلف بين القصتين يصور، أولاً، روعة الرمز، وقدرة الفنان الإبداعية، وتمكنه الفنى. حكاية معروف فى نهاية ألف ليلة هى حكاية الليالى كلها، تكشف سرها ورموزها، وهى إلى جوار هذا تحمل أكثر من رسالة..

فالرسالة الاجتماعية واضحة؛ إذ تصر القصة على هزيمة الكذب والاحتيال، وتصر على انتصار صفاء النفس والكرم.. وتجعل الحب هومقياس النجاح ووسيلته، وتهاجم الجشع والغرور والكذب والصلف، وتحيى الشهامة والكرم، وتساوى بين الناس فقيرهم وغنيهم فى الطباع والأطماع والغرائز، والغلبة آخر الأمر للنية الطيبة والفعل الكريم.

والرسالة السياسية خطيرة؛ فالمدينة عالمان: عالم الطيبة والعرق والكدح والصدق مع الفقر، وعالم الغنى والخداع والاحتيال والكذب مع المعاناة والقلق.. ومصر المحروسة هى هذان العالمان معًا، ولكن الذى يجمعهما، دائمًا، هو الطيبة والكرم والعمل والنية السليمة..

أما **الرسالة الفنية** فهى هذه المقابلة بين قصة معروف وقصة الليالى داخل إطار من الحدث الدرامى الواقعى الذى ينسينا هدف الكاتب الأصلى منها، ويحتاج منا لقراءة جديدة لنتنبه ونكشف رموزه.. ونغوص فى صدقه الفنى الذى يستغرقنا بحرفيته وجمالياته الفنية حتى ليعمى عنا أهداف القصة، كما عمى عنا كل أهداف الليالى. **وليؤكد لنا أننا لم نقرأ ألف ليلة وليلة قراءة حقيقية، وأن الليالى لابد لها من قراءة جديدة.**



مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاث شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم كما ترحب بنشر النصوص الشعبية، والصور الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر المأثورات الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية.

المربعات السحرية في التراث العربى بين العلم والخرافة

د . سليمان محمود

تتناول هذه الدراسة ظاهرة متميزة من الممارسات الشعبية ذات طقوس خاصة فى إطار ما يعرف بالسحر الشعبى Folk Magic ، وهذه الظاهرة لم تأخذ حقها بالقدر الكافى من البحث والدراسة ، بالرغم من جهود البعض فى التعرض لها من أمثال هانز فينكر Hans Winkler ، ووليم بلاكمان W. Blakman ، وإدوارد وليم لين E. W. Lane ، وأندريه بكار André Paccard ، ودراسات محمد الجوهرى، وفاطمة المصرى، وعلى مكاوى، ومنى الفرنوانى، ومحمد حافظ دياب(١) وغيرهم، إلا أن هذه المحاولات كانت بمثابة محاولات تأسيسية لها قيمتها، شكلت فى مجموعها رصيدًا مهمًا لقيام الدراسة الراهنة.

والأطروحة السحرية، هنا، ينبغى أن ننظر إليها من خلال قوانينها البنائية الخاصة، ويتحتم على القارئ أن يتعاطف قليلاً مع الموضوع بالقدر الذى يسمح له أن يستوعب مسائل ميتافيزيقية Metaphysics يعرضها أصحابها على أنها كتابة مقدسة، فالأطروحة تقوم على عنصر الكتابة بوصفها قوة غيبية، ترتبط حروفيًا بمقادير كمية أو قيم عددية؛ وتقوم على وحدة المربع باعتباره وعاءً سحريًا، وتعرف هذه الظاهرة، فى عمومها، بالمربعات السحرية Magic Spueers أو بالأوفاق.

وموضوع المربعات السحرية كان على رأس الموضوعات التى ارتبطت منذ نشأتها ارتباطًا وثيقًا بالعلم، ثم استثمرت، بعد ذلك، فى أعمال السحر والخرافة وعمل الطلسمات، وهى تؤسس حقلاً متميزًا يجمع بين حقائق العلم، وبين بحور غيبية تتجه، دائمًا، صوب اللامرئى. ويحضرنا، هنا، مقولة جيمس فريزر Sir James G. Frazer: «إن أمجاد العلم تمتد بجذورها إلى سخافات السحر؛ لأن الساحر كلما أخفق فى سحره أفاد من إخفاقه هذا استكشافًا لقانون من قوانين الطبيعة..»(٢). وعلى هذا كان السحر هو الذى أنشأ الطبيب، والصيدلى، وعالم المعادن، وعالم الفلك، إلا أن الطريق كان أقرب بين الفلكى والساحر منهما فى سائر ضروب العلم.

وتنتشر المربعات السحرية بين الشعبيين، كما تنتشر بين غيرهم فى صورة معلقات أو أحجبة Amulets أو تمائم وتعاويذ Charms، أو قلادات Pendants، أو وشوم Tattoos، إلى غير ذلك من صنوف وأشكال تعج بها المؤلفات العربية المرتبطة بالسحر. فهناك مربعات سحرية كثيرة مما يقول أصحابها بأنها تنفع للدمامل والأورام والقروح والقوب والسلط والجدرى والقراع والرعاف ونزوف الدم والطاعون وإخراج الدود من العينين والأذنين والحكة والجرب ونحو ذلك(٣). وقد سجلت هذه المربعات وما ارتبط بها من دلالات على الخشب والمعدن والكاغد وجسم الإنسان وغيرذلك، وأصبحت جزءاً من التراث الحضارى لايستهان به.

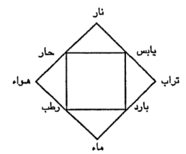
وتسعى هذه الدراسة إلى رصد بعض جوانب الظاهرة بالقدر الذى يسمح بإدراك آلياتها ودلالاتها، باعتبارها أحد أشكال المعتقدات الشعبية لدى شريحة كبيرة من المجتمعات العربية. وهى تتباين تبايناً طفيفاً عند كل من عرب المشرق وعرب المغرب، على أن هذه الدراسة ستعنى بالخطوط العامة المشتركة دون محاولة تتبعها استقصائياً. وبالنظر إلى أن هذه الظاهرة تعتمد على عزائم وطقوس سرية Hermetic مصاحبة للأعمال السحرية للتعامل مع كائنات غيبية تعرف بالأرواح، فقد عمدنا إلى ذكر أمثلة قليلة منها لبيان طرافة الفكرة، وأشرنا إلى الأصول الوثائقية لمن يريد الإلمام بالمزيد. وتتطلب ممارسة هذا النوع من الطقوس دراية بطبائع الحروف، وطبائع الأنفس، ومعرفة (الطالع) وأوقات السعد، وذلك بدراسة النجوم، كما تتطلب الدراية بأنواع الأحبار والألواح التى تستخدم لكتابة الوفق، كذلك أنواعاً معينة من البخور.

الجذور التاريخية

من الثابت أن السحر كان يمارس منذ الأزمنة السحيقة فى شكل طقوس خاصة يكررها الساحر بطريقة معينة. وكانت هذه الطقوس ترتبط فى غالب الأمر بأعداد وأوقات لا يتحقق السحر بدونها. ولما كنا، هنا، قد عقدنا العزم على الاحتفال بظاهرة محددة من صنوف السحر الشعبى؛ هى المربعات السحرية فيبدو من الملائم الغوص فى الماضى بحثًا عن جذورها الأولى، وسرعان ما تدلنا الشواهد على أن هذه الظاهرة قد نشأت فى أول أمرها فى الشرق، وفى بلاد الصين على وجه التحديد، ثم أخذ بها علماء الهند وفارس وتوسعوا فيها(٤). ومع ظهور الفلسفة الفيثاغورية باعتبارها مدرسة متميزة فى اليونان، وعلى رأسها فيثاغورس (الذى ولد عام ٥٨٢ ق.م) كان أبرز ما فيها مذهبهم الفريد فى موضوع الأعداد، فقد كانوا يعتقدون أن هذه الأعداد لها وجود حقيقى مستقل خارج عقولنا، وقد ساعد على شيوع هذه الفكرة اتخاذ الإغريق والعبرانيين حروفًا للدلالة على الأعداد، ومن ثم تطورت الفكرة لمقابلة جميع ضروب الاستعمال الطلسمى والسحرى.

وقد توسع الفيثاغوريون فى الأعداد، ورأوا فيها أوجه شبه كثيرة بالموجودات، فالعدد فى إحدى صوره هو (العدالة)، وفى صورة أخرى هو (النفس)، أو (العقل). وهكذا نجد أن كل شئ يمكن أن نعبر عنه تعبيراً عددياً. إن الحرف، هنا، يتحول إلى عدد أو قيمة عددية، والعدد يتحول إلى دلالة رمزية، ومن خلال جدلية العلاقة بين الحرف والعدد تتولد رموز جديدة لها دلالات متنامية، وقد اعتقد الفيثاغوريون أن الرقم [١٠] هو العدد الكامل الذى يشكل، فى ذاته، فكرة الأرقام بأكملها.

ومن ناحية أخرى كانت أقوال أنبادوقليس (٤٥٠ ق.م) فى علم الحياة متأثرة إلى حد كبير بالنظرية المعروفة بالعناصر، وفى هذه النظرية تجتمع الكيفيات الأربعة الأولية وهى: (الحرارة والبرودة والرطوبة واليبوسة) لتكون العناصر الأربعة الأولية وهى: (النار والماء والهواء والتراب)(٥). وكانت نظرية العناصر هذه ذات أثر كبير فى أعمال السحر بما فى ذلك ما يتعلق بالمربعات السحرية (انظر شكل ١).



(شكل ١) تخطيط يوضح نظرية العناصر الأربعة

وينسب الكثير من أرباب العلوم السحرية عدة مؤلفات إلى أفلاطون الحكيم، وهم يحرصون على ذكر ذلك فى مصنفاتهم، وهذه تقع فى إطار ما يعرف بعلم السيمياء أو الخيمياء Alchemy، وهى الكيمياء السحرية التى كانت غاية من يشتغلون بها تحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب، وفى طليعة هذه المؤلفات يأتى كتابه المشهور « الروابيع » الذى ترجم حوالى عام ١٢٠٠م من العربية إلى اللاتينية بعنوان Liber Quartus، وهو يتضمن وصفات لمختلف العقاقير التى يعتقد فى أنها تساهم فى استمالة المحبوب وما إلى ذلك، وفى أوساط شعبية، فى ذلك العصر، راج كتاب «فى منبر المحبة»، الذى يحتوى على جدول فى صورة سلم، يمكن

من تحديد ما إذا كان بوسع الرجل والمرأة اللذين يتمتعان بسمات معينة فى الطبع أن يحب أحدهما الآخر.

وتُظهر هذه المؤلفات أن أفلاطون هو المعلم الذى يُلقن أصول العرافة والتكهن بالمستقبل، وذلك استناداً إلى العمليات الحسابية المطبقة على الأعداد الموافقة للحروف التى يتركب منها اسم الشخص المعنى. وفى هذه المؤلفات المنحولة يعلّم صاحبها مختلف الرقى والتعاويذ التى تقوم على تقسيم الحروف إلى: (نارية - مائية - هوائية - ترابية)، ومن أمثلة ذلك أن التعويذة التى من شأنها المساعدة على الشفاء من الحمى وجب أن تتألف من الحروف الباردة أى المائية.

ومما يقال، فى هذا الشأن، إن أفلاطون كان حريصًا على سرائر هذا العلم، فلم يكن ليسمح بإظهاره وكشفه للناس كافة، ولذلك نراه يسلك طريق الرمز والألغاز والتعمية والتصعيب لئلا يقع العلم فى غير أهله فيتبدل... أو يستعمل فى غير موضعه[٦].

الإسهام العربى

ولما كان الفكر الإسلامى هو الوارث المباشر لعلوم القدماء، فقد ترجمت إلى العربية أعمال فيثاغورس وإقليدس وأرسطو، إلى جانب أعمال أفلاطون، وظهرت تلك الترجمات على نطاق واسع منذ القرن الثامن الميلادى، وقد رأى العلماء العرب فى المربعات السحرية جمعًا بين الأعداد والأشكال، وكان أول من بحث فيها منهم العالم العربى (ثابت بن قرة)[٧] الذى وضع مقالة فى الأعداد المتحابة التى تعد استنباطاً عربيًا يدل على قوة الابتكار التى امتاز بها ثابت، ومن هذه المقالة يتبين أنه كان مطلعًا على نظرية فيثاغورس فى الأعداد، وأنه توصل إلى قاعدة عامة لإيجاد الأعداد المتحابة التى سيأتى بيانها.

وقد اعتبر إخوان الصفاء[٨] (فى القرن العاشر الميلادى) أن العدد أصل الموجودات، ورتبوه على الأمور الطبيعية والروحانية واعتمدوا، فى ذلك، على المربعات؛ لأنهم وجدوا العدد أربعة فى أكثرها، فصار له شرف الصدارة عندهم، مع ما لسائر الأعداد من الفضل فى نسبة بعضها إلى بعض كما توجد النسبة فى الأمور الطبيعية والأمور الروحانية، فمن ذلك قولهم فى الرسالة الأولى: «إن الأمور الطبيعية أكثرها جعلها البارى جل ثناؤه، مربعات مثل الطبائع الأربعة التى هى الحرارة والبرودة والرطوبة واليبوسة؛ ومثل الأركان الأربعة التى هى النار والهواء والماء والتراب؛ ومثل الأخلاط الأربعة التى هى الدم والبلغم والمرتان (المِرّة الصفراء والمِرّة السوداء) ومثل الأزمان الأربعة التى هى الربيع والصيف والخريف والشتاء؛ ومثل الجهات الأربع، والرياح الأربع: الصبا والدبور[٩]، والجنوب والشمال؛ والأوتاد الأربعة[١٠] الطالع والغارب وتد السماء ووتد الأرض، والمكونات الأربعة التى هى المعادن والنبات والحيوان والإنس»، وعلى هذا المثال وجد أن أكثر الأمور الطبيعية مربعات، وقد أكد هؤلاء تفوق علم الهندسة وعلم الكون وفقًا للتقاليد الفيثاغورية، فرباعية فيثاغورس كانت قد استخدمت فى القرن التاسع، وأن المربع السحرى الأول (الوفق) قد جاء فى كتاب الموازين للجابر[١١].

المربع القُيدى

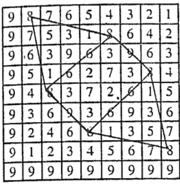
وهناك تقليد جاء من الهند وفارس أضاف مربعات سحرية أخرى منها ما يعرف بالمربع القيدى، الذى استخدم فيما بعد باعتباره مفتاحاً للتخطيطات والرسوم الهندسية الإسلامية. وقد أخذت الحضارة الإسلامية هذا المربع وضمته إلى اكتشافاتها فى زمن مبكر، وتحتوى فيه مربعات كل من الصف الأول الأفقى والصف الأول الرأسى على الأرقام من ١ إلى ٩، وتملأ المربعات الأخرى بحاصل ضرب الرقمين الأفقى والرأسى المتقابلين (أو مجموع الأرقام التى يتكون منها حاصل الضرب) فى شكل يشبه شبكة الكلمات المتقاطعة، مثال ذلك ٧ × ٩ = ٦٣ (٣ + ٦ = ٩). إن هذا المربع ملئ بالطرائف والمفاجآت الرياضية؛ أولها رقم ٧ فى مركز المربع القيدى وله قوة سحرية خاصة. وقد أمكن برسم خطوط بين مراكز المربعات التى تحتوى على رقم بعينه الحصول على أشكال هندسية (شكل ٢أ، ب) تختلف باختلاف الرقم الذى يستخدم فى الرسم إذا كان ١ أو ٢ أو ٣ ....، وقد تولدت هذه الأشكال عن طريق مقابلتها ودورانها للحصول على شبكات بأشكال متنوعة، وقد انتشرت تراكيب المربع القيدى من خلال إخوان الصفاء.

وقام الفيلسوف الإسلامى(السهروردى) فوحّد الاتجاهين الكبيرين للفكر، والقادمين من الغرب والشرق (اليونان وفارس)[١٢]، ومن خلال التزواج بين النشأة الشرقية للمربعات السحرية والفلسفة الفيثاغورية فى الأعداد انبثق حقل مترامى الأطراف من هذا العلم الذى استثمر، فيما بعد، على نطاق واسع فى أعمال السحر.

الأنماط الأساسية للمربعات السحرية وطبائعها

وصف الفيلسوف الإسلامى ابن سينا الذى ولد عام ٩٨٠م فلسفة الكون بدوائر سبع، وكان كل كوكب يناظر مربعًا سحريًا، ويتولد عن هذه المربعات عدة تراكيب من

9	8	7	6	5	4	3	2	1
9	7	5	3	1	8	6	4	2
9	6	3	9	6	3	9	6	3
9	5	1	6	2	7	3	8	4
9	4	8	3	7	2	6	1	5
9	3	6	9	3	6	9	3	6
9	2	4	6	8	1	3	5	7
9	1	2	3	4	5	6	7	8
9	9	9	9	9	9	9	9	9



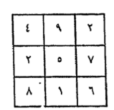
9	8	7	6	5	4	3	2	1
9	7	5	3	1	8	6	4	2
9	6	3	9	6	3	9	6	3
9	5	1	6	2	7	3	8	4
9	4	8	3	7	2	6	1	5
9	3	6	9	3	6	9	3	6
9	2	4	6	8	1	3	5	7
9	1	2	3	4	5	6	7	8
9	9	9	9	9	9	9	9	9

(شكل ١٢ أ ، ب) المربع الثيدى وجانبٌ من استخداماته فى مجال الزخرفة الإسلامية

التـخطيطات(١٣). ويشـيـر ابن سـينا إلى الأفـلاك السـبـعـة وخـصـائصْـهـا الـعـددية، وقـد ألهـبت هذه النظريات خـيـال الرسامين بما انطوت عليـه من عـدد لا ينفـد من التـراكـيب، فظهرت فى المؤلفات العربية بْعض الأشكال التى يطلق عليها «الأشكال الترابية»، ويقصد بها مربعات سحرية مجموعها: ١٥، ٣٤، ٦٥، ١١١، ١٧٥، ٢٦٠، ٣٦٩... وهـكـذا (انـظـر الأشكال من ٣ إلى ٩)، وقد رأى فيها أصحاب الطلاسم والذين يعنون بالسحر فوائد لهم يمكن استعمالها لتسهيل الولادة وعمل المراهم وألحـان الموسيقى، كـما رأوا فيهـا تأثيراً فى الأجسام والنفوس، وجـاء فى هذا الشأن أصـحـاب الرسـائل(١٤)، فعلى سبيل المثال نجد أن مجموع الأعداد فى المربع السحرى لزحل Square of Saturm (٣×٣) هو ١٥ فى أى صف من صفوفه الأفقية أو الرأسية أو القطرية، كما نجد، فى المربع السحرى للمشترى Square of Jupiter (٤×٤)، أن مجموع أى صف يساوى ٣٤ علاوة على أن مجموع أعداد كل مربع من أرباعه يساوى ٣٤، إلى غير ذلك على نحو ما سنرى. وهناك علاقات عديدة فى المربعات السحرية الأخرى وهى: المريخ Square of Mars (٥×٥) ومـجـمـوع أى صف من صـفـوفـه ٦٥، والشـمس Square of Sun (٦×٦)، ومـجـمـوع أى صف من صفوفه ١١١، والزهرة Square of Venus (٧×٧) ومجموع أى صف من صـفـوفـه ١٧٥، وعطارد Square of Mercury (٨×٨) ومجموع أى صف من صفوفه ٢٦٠، والقمر Square of Moon (٩×٩) ومجموع أى صف من صفوفه ٣٦٩. وهذه المربعات السحرية هى الأنماط الأساسية Archetypes(١٥) تفرعت منها نظم عديدة استخدمت فى أعمال السحر وعرفت بالأوفاق، وقد يطلق على بعضها خواتم كماورد وصفها فى مصنفات السحر العربى.

وإذا كانوا ينسبون كل وفق إلى كوكب من الكواكب السبعة، فهم يربطون ذلك بطبائع الكواكب المنسوبة إليها(١٦)، وذهب البعض إلى أخذها من حروف أضلاعها الطبيعية، فالمثلث زحل من خواصه الجلب والجمع والجلد والجبر وكل غرض كان اسمه مبدوءاً بحرف الجيم، والمربع المشترى من خواصه دوام البر والخير والدلالة على الأخبار الغائبة ودفع المضرات وكل غرض كان اسمه مبدوءاً بحرف الدال، والمخمس المريخ من خواصه الهيبة والهميان والهياج والهبة ونحوها. والمسدس الشمس من خواصه الولاية والولاء والوفاء والوقاية وما شاكلها، والمسبع الزهرة من خواصه الزهد وزيادة البركة والمال والزواج وزكاة القلوب بالمحبة والعطف وما إلى ذلك، والمثمن عطارد من خواصه الحفظ والحكم وطيب النفس وطهارة القلوب وهدايتها إلى الطريق المستقيم.

١٥



٤	٩	٢
٢	٥	٧
٨	١	٦

٣×٣ زحل
(شكل ٣)

٣٤

٤	١٤	١٥	١
٩	٧	٦	١٢
٥	١١	١٠	٨
١٦	٢	٣	١٣

٤×٤ المشترى
(شكل ٤)

٦٥

١١	٢٤	٧	٢٠	٣
٤	١٢	٢٥	٨	١٦
١٧	٥	١٣	٢١	٩
١٠	١٨	١	١٤	٢٢
٢٣	٦	١٩	٢	١٥

٥×٥ المريخ
(شكل ٥)

١١١

٦	٣٢	٣	٣٤	٣٥	١
٧	١١	٢٧	٢٨	٨	٣٠
٢٤	١٤	١٦	١٥	٢٣	١٩
١٣	٢٠	٢٢	٢١	١٧	١٨
٢٥	٢٩	١٠	٩	٢٦	١٢
٣٦	٥	٣٣	٤	٢	٢١

٦×٦ الشمس
(شكل ٦)

١٧٥

٢٢	٤٧	١٦	٤١	١٠	٣٥	٤
٥	٢٣	٤٨	١٧	٤٢	١١	٢٩
٣٠	٦	٢٤	٤٩	١٨	٣٦	١٢
١٣	٣١	٧	٢٥	٤٣	١٩	٣٧
٣٨	١٤	٣٢	١	٢٦	٤٤	٢٠
٢١	٣٩	٨	٣٣	٢	٢٧	٤٥
٤٦	١٥	٤٠	٩	٣٤	٣	٢٨

٧×٧ الزهرة
(شكل ٧)

٢٦٠

٨	٥٨	٥٩	٥	٤	٦٢	٦٣	١
٤٩	١٥	١٤	٥٢	٥٣	١١	١٠	٥٦
٤١	٢٣	٢٢	٤٤	٤٥	١٩	١٨	٤٨
٣٢	٣٤	٣٥	٢٩	٢٨	٣٨	٣٩	٢٥
٤٠	٢٦	٢٧	٣٧	٣٦	٣٠	٣١	٣٣
١٧	٤٧	٤٦	٢٠	٢١	٤٣	٤٢	٢٤
٩	٥٥	٥٤	١٢	١٣	٥١	٥٠	١٦
٦٤	٢	٣	٦١	٦٠	٦	٧	٥٧

٨ × ٨ عطارد
(شكل ٨)

٢٦٩

٣٧	٧٨	٢٩	٧٠	٢١	٦٢	١٣	٤٥	٥
٦	٣٨	٧٩	٣٠	٧١	٢٢	٦٣	١٤	٤٦
٤٧	٧	٣٩	٨٠	٢١	٧٢	٢٣	٥٥	١٥
١٦	٤٨	٨	٤٠	٨١	٣٢	٦٤	٢٤	٣٦
٥٧	١٧	٤٩	٩	٤١	٧٣	٣٣	٦٥	٢٥
٣٦	٥٨	١٨	٥٠	١	٤٢	٧٤	٣٤	٦٦
٦٧	٢٧	٥٩	١٠	٥١	٢	٤٣	٧٥	٣٥
٣٦	٦٨	١٩	٦٠	١١	٥٢	٣	٤٤	٧٦
٧٧	٢٨	٦٩	٢٠	٦١	١٢	٥٣	٤	٤٥

٩ ×٩ القمر
(شكل ٩)

(الأشكال من ٣ إلى ٩) : تمثل الأنماط الأساسية Archetypes للمربعات السحرية

حساب الجمل

والمربعات السحرية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بما يعرف بحساب الجمل، ولهذا نجد أنفسنا غير قادرين على الاستمرار في الحديث عن المربعات دون أن نتعرض لهذا الحساب وما ارتبط به من فروع كالأعداد المتحابة وطبائع الحروف والأنفس؛ وذلك لأن هذا الحساب يقوم على المقابلة بين الأعداد والحروف الهجائية بحسب ترتيبها في أبجد هوز. وقد اقتبس العرب فكرة هذا الحساب عن البلاد التي فتحوها[١٧]. وبرعوا في استخدامها في مجالات متنوعة بعد أن وضعوا لكل حرف رقماً خاصاً يدل عليه كما هو واضح فيما يلي:

أ ب ج د هـ و ز ح ط ى ك ل م ن
١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ٢٠ ٣٠ ٤٠ ٥٠

س ع ف ص ق ر ش ت ث خ ذ ض ظ غ
٦٠ ٧٠ ٨٠ ٩٠ ١٠٠ ٢٠٠ ٣٠٠ ٤٠٠ ٥٠٠ ٦٠٠ ٧٠٠ ٨٠٠ ٩٠٠ ١٠٠٠

ورمزوا للأعداد التي تزيد على الألف بضم الحروف إلى بعضها مثل:

بغ جغ دغ هغ وغ زغ حغ
٢٠٠٠ ٣٠٠٠ ٤٠٠٠ ٥٠٠٠ ٦٠٠٠ ٧٠٠٠ ٨٠٠٠

طغ يغ كغ لغ مغ نغ سغ
٩٠٠٠ ١٠٠٠٠ ٢٠٠٠٠ ٣٠٠٠٠ ٤٠٠٠٠ ٥٠٠٠٠ ٦٠٠٠٠

عغ فغ صغ قغ رغ شغ تغ
٧٠٠٠٠ ٨٠٠٠٠ ٩٠٠٠٠ ١٠٠٠٠٠ ٢٠٠٠٠٠ ٣٠٠٠٠٠ ٤٠٠٠٠٠

ثغ خغ ذغ ضغ ظغ
٥٠٠٠٠٠ ٦٠٠٠٠٠ ٧٠٠٠٠٠ ٨٠٠٠٠٠ ٩٠٠٠٠٠

وهم يقولون في ذلك أن الأعداد للحروف كالأجساد للإنسان، وقد استخدمت طريقة حساب الجمل في كتابة التواريخ على كثير من التحف الإسلامية، ومن هذه التحف

اسطرلاب محفوظ بالمتحف البريطاني بلندن؛ سجل عليه كلمة (خلج)، جاءت بعد كلمة سنة، وهي تمثل تاريخ صناعة القطعة[١٨]، وعلى ذلك يكون تاريخ القطعة (خ: ٦٠٠، ل: ٣٠، ج:٣) = ٦٣٣هـ (أي ١٢٣٥م)، وبالمتحف الإسلامي بالقاهرة القطعة رقم ٤٧٣، وهي أحد الأبواب الخشبية[١٩]، ورد تاريخ صناعتها في نهاية بيتين من الشعر، والبيتين هما:

يا بقعة قد أشرفت بحسن وصنع في مقام
انظر إلى تأريخها تمرح إلى دار السلام

وبحساب الجمل، نستطيع أن نتعرف على تاريخ الصناعة كما هو موضح على النحو التالي:

تمرح = ٤٠٠ + ٤٠ + ٢٠٠ + ٨ ------ = ٦٤٨
إلى = ١ + ٣٠ + ١٠ ------------ = ٤١
دار = ٤ + ١ + ٢٠٠ ------------ = ٢٠٥
السلام = ١ + ٣٠ + ٦٠ + ٣٠ + ١ + ٤٠ --- = ١٦٢
= ١٠٥٦

كما استعملت طريقة حساب الجمل في بعض نسخ القرآن الكريم؛ فحرف (هـ) كان يوضع في نهاية كل آية خامسة، وكل آية عاشرة يشار إليها بحرف (ى)، والآية العشرين يشار إليها بحرف (ك)[٢٠]، وهكذا.

الأعداد المتحابة

ومن الركائز المهمة التي تقوم عليها المربعات السحرية ما سبق الإشارة إليه من الأعداد المتحابة، ويقال للعددين إنهما متحابان إذا كان مجموع أجزاء أحدهما يساوي الثاني، ومجموع أجزاء العدد الثاني يساوي العدد الأول، فالعددان: [٢٢٠]، [٢٨٤] متحابان لأن أجزاء العدد الأول هي ١ - ٢ - ٤ - ٥ - ١٠ - ١١ - ٢٠ - ٢٢ - ٤٤ - ٥٥ - ١١٠ وجملتها ٢٨٤، وأجزاء العدد الثاني هي ١ - ٢ - ٤ - ٧١ - ١٤٢ وجملتها ٢٢٠، وقال ابن خلدون في ذلك إن معنى المتحابة أن أجزاء كل واحد للتي فيه من نصف وثلث وربع وخمس وسدس وأمثالها إذا جمع كان مساويًا للعدد الآخر[٢١]، ويذكر الإخوان في رسائلهم[٢٢] أن الأعداد المتحابة هي كل عددين أحدهما زائد والآخر ناقص، فإذا جمعت أجزاء العدد الناقص كانت مساوية لجملة العدد الزائد؛ فالعدد [٢٢٠] زائد، والعدد [٢٨٤] ناقص[٢٣]، فهذه الأعداد وأمثالها تسمى أعدادًا متحابة وهي قليلة الوجود، وجاء عن أصحاب الطلاسم أن لتلك الأعداد أثرًا في الألفة بين المتحابين.

طبائع الحروف والأنفس

وكما أن للأعداد طبائع في كونها متحابة أو غير متحابة، فإن للحروف كذلك طبائع ترتبط بطبائع الأنفس، ويذكر صاحب شمس المعارف[٢٤] أن طبائع الحروف تتراوح بين الحرارة والرطوبة والبرودة واليبوسة، وهي تصنف إلى مجموعات (سبعاوية) على النحو التالي:

الحروف الحارة هي: أ هـ ط م ف ش ذ

والحروف الرطبة هي: ب و ى ن ص ت ض

والحروف الباردة هي: ج ز ك س ق ث ظ

والحروف اليابسة هي: د ح ل ع ر خ غ

وبيان ذلك أن النار جامعة للحرارة واليبوسة، والهواء جامع للرطوبة والحرارة، والماء جامع للرطوبة والبرودة، والتراب جامع لليبوسة والبرودة ثم إذا كان الحرف منصوبًا فهو حار، وإن كان مرفوعًا فهو يابس، وإن كان مجرورًا فرطب. أو مجزومًا فبارد.

وهم يقولون إن للحروف قوة في باطن العلويات، ولها هوة في باطن السفليات... ويزعمون أن لكل حرف خدامًا يحافظون عليه، وأن لكل يوم من أيام الأسبوع جنًا تغلب عليه ويعرفها مَنْ هو أهل لها؛ ففي كل ساعة من ساعات الأيام برج مخصوص له السلطان، ولكل برج مواليد تتأثر به سعادة أو شقاءً، وهم يعملون الأحجبة على حساب هذه الطوالع.

ومما يقال في هذا إن لكل حرف من الحروف سرًا[٢٥]، وأن أسرار القرآن كلها وضعت في سورة الفاتحة، وأن أسرار الفاتحة وضعت في البسملة، وأن أسرار البسملة وضعت في حرف الباء. وقد صارت على ذلك الطبائع الأربعة المميزة للنفس البشرية، وهي: (الصفراء والدم والبلغم والسوداء)، وهي التي تمثل الأمزجة الأربعة التي تنشأ عن امتزاج السوائل الرئيسية في الجسم[٢٦].

وقال ابن سينا[٢٧] عن طبائع الأنفس إنها (الكبريت والرهج والزرنيخ والزنجفر)، وهذه الأنفس متعلقة بالطبائع الأربعة: (النار لها الكبريت، والتراب له الوهج، والهواء له الزنجفر، والماء له الزرنيخ). وبهذه الأنفاس تجلب مَنْ شئت وتعقد وتفرق، وتجلب الطير والوحش وكل شئ أردته على وجه الأرض... فإذا أردت شيئًا لإنسان فاحسب اسمه واسم أمه واسم الشهر بحساب الجمل فتعرف طبعه، فإن كان الطبع ناريًا فنفسه الكبريت.... وإذا أردت السير بعلم الروحانية على نحو ما يقول أصحابها تمزج اسم المطلوب واسم أمه واسم الشهر

حروفًا مفرقة وتخرج لكل حرف من هذه الحروف اسمًا من أسماء الله الحسنى وتحسبهم بالجمل وتنزل بهم فى مربع، وترسم المربع فى (أثر) المطلوب إن وجد، وإن لم يوجد ففى خرقة بيضاء وتبخرها باللد والجارى واجعلها فتيلة.... إلخ. وذهب الطب الهندى القديم إلى أن المرض يسببه اضطراب فى واحد من العناصر الأربعة (الهواء - الماء - البلغم - الدم).

المربعات السحرية (الأوفاق) فى مجال السحر الشعبى

سيتضح للقارىء، بعد قليل، مدى أهمية الإلمام بفكرة عامة عن حساب الجمل والأعداد المتحابة وطبائع الحروف والأنفس، إذا ما كان لنا أن نسير قدمًا نحو فهم أكثر عمقًا (للمربعات السحرية) التى تعرف فى مجال السحر الشعبى بالأوفاق، ويكشف أصحاب الأوفاق عن هذا العلم فى مصنفاتهم(٢٨) فيقولون إنه علم يتوصل به إلى توثيق الأعداد واستوائها فى الأقطار والأضلاع مع عدم التكرار. ويعرفون الوفق بأنه سطح قائم الزوايا يحيط به أربعة أضلاع متساوية منقسمة بأقسام متساوية، يوصل بين أقسام كل ضلع ومقابله بخطوط مستقيمة فينقسم بها إلى مربعات صغار عدتها كعدة ما يحصل من مربع عدة أقسام أحد أضلاعه ثم ينزل فيه أعداد (إن كان عدديًا) ... بحيث تصير جميع مربعاته الصغار الطولية والعرضية وصفى قطرية متساوية الأعداد من غير أن يوجد فيها عدد متكرر، وإن كان حرفيًا ينزل فيه حروف، وإن كان كلميًا ينزل فيه كلمات، وإن كان اسميًا ينزل فيه أسماء، بحيث يكون ما فى كل صف من صفوفه العرضية موجوداً فى كل صف من صفوفه الطولية والقطرية وهو ما يعرف بميزان

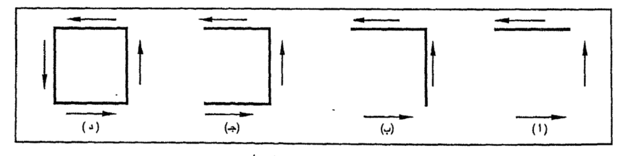
النحو التالى مشروحة على الوفق المثلث كمثال: المفتاح أول عدد يوضع فى الوفق (وهو أصغر عدد فيه)، ويساوى [١] والمغلاق آخر عدد يوضع فى الوفق ويكون [٩]، والعدل مجموع المفتاح والمغلاق [١٠]، والوفق مجموع عدد ضلع من أضلاعه [١٥]. والمساحة هى مجموع عدد أضلاع الوفق كلها [٤٥]. والضابط مجموع الوفق مع المساحة [٦٠]، والغاية مجموع عدد أضلاعه طولاً وعرضًا، وإن شئت قلت ضعف الضابط [٩٠+٣٠ = ١٢٠]؛ والأصل يكون بضرب مغلاقه فى غايته [٩×١٢٠ = ١٠٨٠]. وكل هذه الأصول - كما أوضحنا - منسوبة إلى الوفق المثلث.

جداول الأوفاق

وللأوفاق جداول خاصة يستعان بها، فيذكر الطوخى(٣٠) أن جداول الأوفاق من الوفق المثلث إلى الوفق المئينى ينبغى أن تخطط بطريقة خاصة، وعلى سبيل المثال يكون التخطيط للخير بأن تكون البداية بتخطيط السطر الأول من الجانب الأعلى من جهة اليمين نحو اليسار حتى ينتهى الخط، ثم تدار الورقة حتى يصير رأس الجدول جهة اليمين، وهكذا على النحو الموضح. أما التخطيط للشر فيكون على عكس ذلك بأن يكون من اليسار إلى اليمين (شكل ١٠).

تعمير الأوفاق

وتعمير الأوفاق هى عملية تنزيل أو إسكان الأعداد أو الحروف ... فى بيوت أو خانات الوفق باتباع قاعدة خاصة، بدءاً بالمفتاح وانتهاءً بالمغلاق. ومن الأوفاق ما يبتدأ مفتاحه بواحد، ويزاد دائماً فى ملء بيوته بواحد أو غيره، مع ملاحظة



(شكل ١٠) طريقة تخطيط الوفق لأعمال الخير

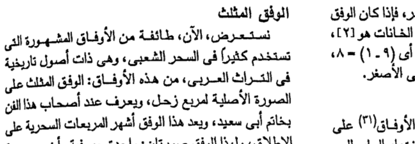
الوفق. ولكل وفق مفتاح ومغلاق وعدل ووفق ومساحة وضابط وغاية وأصل. وهم يستخرجون(٢٩) من هذه الأصول الثمانية ما يقولون بأنه (ملك علوى)، وآخر يقولون بأنه (عون سفلى)، وهو خديم للملك العلوى، ويفسرون هذه الأصول على

أن الزيادة على المفتاح بعدد اثنين مثلاً، فلابد أن يزاد هذا العدد على جميع البيوت حتى لا يحدث خلل فى الوفق. ويؤكد أصحاب الأوفاق على ضرورة معرفة فضل أكبر عدد من الوفق على أصغر عدد فيه، والطريقة إلى ذلك تكون بضرب العدد المراد فى تنقل البيوت فى عدد بيوت الوفق إلا

واحداً؛ فالناتج هو فضل الأكبر على الأصغر، فإذا كان الوفق مثلثًا وأريد أن يكون عدد الزيادة فى ملء الخانات هو [٢]، فيضرب فى عدد بيوت المثلث إلا واحداً أى (٩ ـ ١) = ٨، فيكون العدد ٢×٨ = ١٦ هو فضل الأكبر على الأصغر.

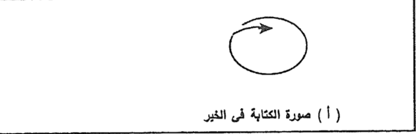
شروط مهمة

* عند كتابة الوفق يؤكد أصحاب الأوفاق[٣١] على ضرورة إطلاق بخور كوكب الساعة، والاختيار السليم للوح الكتابة إن كان معدناً أو جلداً أو ورق الكوكب، ويكون ذلك فى مكان الكوكب (إن أمكن) أو فى مكان خــال من الناس والحيوانات.



الوفق المثلث

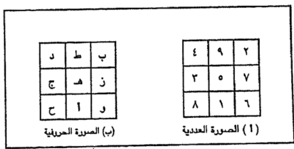
نستعرض، الآن، طائفة من الأوفاق المشهورة التى تستخدم كثيراً فى السحر الشعبى، وهى ذات أصول تاريخية فى التراث العربى، من هذه الأوفاق: الوفق المثلث على الصورة الأصلية لمربع زحل، ويعرف عند أصحاب هذا الفن بخاتم أبى سعيد، ويعد هذا الوفق أشهر المربعات السحرية على الإطلاق، ولهذا الوفق صورتان: واحدة حروفية وأخرى عددية (شكل ١٢)، وقد نسب هذا الوفق إلى أبى حامد الغزالى مع القول بأنه ليس من اختراعه، وقيل فى منشئه أقوال كثيرة، منها أنه كان لآصف بن برخياء وزير سليمان عليه السلام،



(شكل ١١) اتجاهات الكتابة حول الوفق

* أن يرسم الطالب والمطلوب والحاجة فى ظهر الوفق بطريقة خاصة؛ ففى المحبة يرسم الطالب ويرسم المطلوب وهو مقبل عليه معانق له خاضع لأمره، وفى العداوة يرسمهما نافرين من بعضهما.

* أن تكتب أسماء الملوك الأربعة فى الزوايا الأربع بأن يكون رأس الزاوية فى وسط الاسم، واسم الملك الحاكم يكتب



٤	٩	٢
٣	٥	٧
٨	١	٦

(أ) الصورة العددية

د	ط	ب
ج	هـ	ز
ح	ا	و

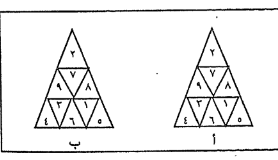
(ب) الصورة الحروفية

الوفق المثلث
(شكل ١٢)

فوق الوفق فى الخير، ويكتب تحته فى الشر، والكتابة حول الوفق تكون أسطراً بعدد بيوت ضلع الوفق، فالمثلث ٣، والمربع ٤ وهكذا، وفى الخير تكون الكتابة إلى الداخل، وفى الشر تكون إلى الخارج (شكل ١١).

وقيل إنه كان على خاتم سليمان وبه تم ملكه، كما قيل إنه كان على خاتم (آدم) عليه السلام، إذ هو عدده، أى مجموع الصفوف الرأسية والأفقية [٤٥]، وهى مجموع حروف (آدم) أى (١ + ٤ + ٤٠ = ٤٥).

ويقال إن هذا الوفق كان هرمياً (شكل ١٣)، ولما وصل إلى الإمام الغزالى رَبَّعَه، ومن خلال إلقاء نظرة على الشكل الهرمى للوفق، يتضح لنا أن مجموع أعداد المثلثات الصغرى



الصورة الهرمية للوفق المثلث
(شكل ١٣)

المصفوفة على كل ضلع من أضلاع الشكل تساوى [١٥]، وتكون فى مجموعها [٤٥]، كما نرى أن كل مصفوفة تبدأ من إحدى زوايا الشكل نحو منتصف الضلع المقابل تساوى [١٥] وتكون فى مجموعها [٤٥].

ومن طرائف هذا الوفق ما جاء فى طائفة من المصنفات السحرية، بأن الإمام الغزالى رحمه الله قال عن هذا الوفق: «أقمت أطوف البلاد برهة من الزمان فى طلب هذا الخاتم المبارك... وأرشدت إلى شيخ من المشايخ فسألته عنه، فأجابنى وقال عندى هذا الخاتم الشريف، فأقمت فى خدمته ما شاء الله ثم أعطانيه وأوصانى بكتمه عن الجهال لأن فيه اسم الله الأعظم»(٣٢). ويعتقد أن للوفق خواصًا فى أعمال الخير وأعمال الشر، سواء أكانت خواص له بكماله أو لمفرداته أو لمزدوجاته .... والمقصود بمفردات الوفق (١، ٣، ٥، ٧، ٩) وهى تقابل من الحروف (أ، ج ، هـ، ز، ط)، وأما مزدوجات الوفق فهى (٢، ٤، ٦، ٨) وهى تقابل من الحروف (ب، د، و، ح)؛ أى الكلمة (بدوح) التى سنعاود الحديث عنها، والمفردات بانفرادها تخص أعمال الشر، والمزدوجات بانفرادها تختص بأعمال الخير والسعادة، والوفق بتمامه يصلح فى الخير والشر معًا، ومما يقال فى خواص هذا الوفق بكماله فى أعمال الخير، إنه يعجل بخلاص المسجون، ويحفظ المتاع إذا وجد فى صندوقه، ويسهل الولادة المعسرة ولشفاء المريض، ويكتب الوفق للألفة، والعطف، والمحبة، ولقضاء المصالح، ولتسهيل صيد السمك، ولتقوية المسافر على مشقة السفر، ولجلب الزبون، ولفك السحر عن المسحور، وإحضار الغائب، ولدفع أذى الحيات والعقارب، ولإزالة الهموم وتفريج الكرب، وغير ذلك، وهو يكتب على الورق، والكاغد وقطع الخزف النيئة، وعلى الثمار، وعلى ألواح الفضة والقصدير مع بخور خاص، وفى أوقات معينة تبعًا لكل حالة، ومن خواصه بكماله فى أعمال الشر للتفريق بين المجتمعين ولعقد الألسنة، ويكتب فى ذلك على بيضة فاسدة.

وأما مفردات الوفق، والتى تخص أعمال الشر، منها تسليط الصداع على رأس الظالم ولترحيل الجار السوء ولإسقام العدو الطاغى، ولخراب دار الظالم ولتجرية دم المرأة الفاجرة، ولكل حالة لوح خاص لكتابة الوفق؛ قد يكون شقفة نيئة أو حمراء أو قطعة رصاص أو نحاس أو فى خرقة من أثر المطلوب....، وكذلك يوضع الوفق حسب كل حالة قد يكون تحت حجر الطاحونة أو تحت عتبة الدار أو يدفن فى مكان مظلم أو فى قناة جارية مع أحبار خاصة وبخور الشر.

٤	٩	٢
٢	هـ	٧
٨	١	٦

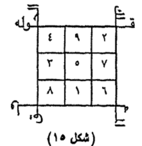
(شكل ١٤)

ومزدوجات الوفق من خواصها القبول والمحبة لمن واظب على كتابتها على جبينه بماء الورد صباح كل يوم، فلا يقابل أحداً إلا أحبه، ويقال من كتبها فى رق الغزال وذكر اسمه تعالى (ودود) عليها ٤٠٠ مرة، و(بدوح) ٤٠٠ مرة وحملها معه أحبه من رآه، ومن قرأها عشرين مرة على سكين وقطع بها شيئًا من اللحم أو الفاكهة أحبه كل من أكل من ذلك... فهى تقرأ فى فم قلة أو تكتب فى إناء، وهى تذكر على فم الزوجة وتكتب فى الكف الأيمن.... وهذا الخاتم على جانب كبير من الأهمية فى موضوع المربعات السحرية. وله استخدامات وأشكال كثيرة كما سيتضح لنا بعد ذلك.

بعض مشتقات خاتم أبى سعيد

يقول أصحاب المربعات السحرية(٣٣) إن أفضل الأوفاق هو الوفق المثلث (ب، ط، د) على حالته الأصلية، والذى، كماسبق القول، تتفق أعداده مع قيمة حروف (آدم)، وهو يساوى، كذلك، عدد حروف (زحل) أى (٧+ ٨+ ٣٠)، وضلع هذا الوفق يساوى ١٥ عدد حروف (حواء) أى (٨+ ٦+١)، وهم يقولون إن الوفق المثلث له يوم السبت، وله من الكواكب زحل، ولونه أسود..... وبخوره كل بارد يابس مثل الكافور.

ومن المعتقدات الشائعة المرتبطة بهذا الوفق(٣٤)، أنه يزيل الغزيلات من الصغير إذا كتب فى قرطاس وبخّر بسداب وعلق فى عنقه باعتباره حجاباً، ويقال إنه ينفع كذلك فى القئ الذى يأخذ الصغير، وكذلك لسعلة الصغير، ويقولون إنه ينفع بوصفه حجاباً للمرأة لدر اللبن، وكذلك ينفع للبقر والغنم لدر لبنها، حيث يكتب فى قرطاس ويعلق على الإناء الذى يحلب فيه اللبن، وهو يكتب كذلك لدفع أذى الوحوش والحشرات كالجراد، كما يكتب لخلاص المسجون، ومما يقال فيه إن فوائده لا تحصى، واستخدامه يتطلب عزائم معينة، وقد يرتبط بالعزائم آيات من القرآن الكريم، وهى (أسانيد إيمانية لتقوية الاعتقاد بقوة الأثر)، ولهذا الوفق صور أخرى كثيرة مشتقة من صورتيه (العددية والحروفية)، فقد يكون الوفق مزيجاً بينهما (انظر الشكل ١٤)، فقد جاء فى الوفق العددى حرف (هـ) بدلاً من العدد (٥) المساوى له فى القيمة، وقد تتحول أضلاع الوفق الخارجية لتتضمن كلمات خاصة(٣٥) (انظر شكل ١٥).



(شكل ١٥)

ومن الطرائف المشهورة لهذا الوفق ما يعرف بـ (تربيع القلة) ؛ أى تمشية القلة لمعرفة موضع (الدفين)، حيث يقوم الممارس بكتابة ٩ طاءات على حافة القلة، ويكتب فى قاعدتها مثلث الغزالى (ب، ط، د) ثم توضع القلة على كف أى شخص، وتعزم بهذه الأسماء: «جهز ٢ طهز٢ بدهش٢ نطقوش ٢ ... الله أكبر، أقسمت أيتها الأرواح الروحانية، أن تتوكلوا بلبس الكف وسحب القلة إلى محل الدفين، .... إلى آخر ذلك، على أن يكون البخور جاوى ولبان.

ويذكر وليم لين E. W. Lane[٣٦] استخدام هذا الوفق فى (مندل) حضره، فقام الرجل الممارس بإمساك اليد اليمنى لصبى دون البلوغ، ورسم الوفق على راحة يده، وذكر بعض الكلمات منها: «انزلوا انزلوا، احضروا إلى مذهب الأمير

حسب طبع الجملة بأن يكون المفتاح جهة فوق إن كان ناريًا أو شمالاً إن كان هوائيًا، أو يمينًا إن كان مائيًا أو تحتًا إن كان ترابيًا (انظر شكل ١٦).

ومن مشتقات الوفق المثلث، الوفق (شكل ١٧)، مساحته [١٣٥] ومجموع كل سطر فيه أفقى أو رأسى أو قطرى [٤٥]، ويقال إن لهذا الوفق فائدة لخلاص المسجون إذا ما كتب على تراب طاهر فى الساعة الأولى من يوم الجمعة، ثم يحمله المسجون.. ويقال إن هذا الوفق (جرب كثيرًا ؟)[٣٨]، ومن الملاحظ أن العدد [٤٥] فى هذا الوفق مجموع كلمتين شريفتين هما (أبد) = ٧، (أزل) = ٣٨ بحساب الجمل.

ناري (أ)

٨	١	٦
٣	٥	٧
٤	٩	٢

هوائي (ب)

٤	٣	٨
٩	٥	١
٢	٧	٦

مائي (جـ)

٦	٧	٢
١	٥	٩
١	٣	٤

ترابي (د)

٢	٩	٤
٧	٥	٣
٦	١	٨

(شكل ١٦) يوضح طبع الوفق

وجنوده، إلى الأحمر الأمير وجنوده، احضروا يا خدام هذه الأسماء....»، ومثل هذه الكلمات نراها كثيرًا فى مصنفات السحر لاستدعاء الجان.

الطبع الغالب للوفق

ولمعرفة الطبع الغالب للوفق[٣٧] تقسم الجملة المطلوبة على [٤] فإن كان الباقى واحدًا فطبعها نارى، وإن كان الباقى اثنين فطبعها هوائى، وإن كان الباقى ثلاثة فطبعها مائى، وإن لم يكن لها باق فطبعها ترابى، ولنزول المثلث على الطبائع

ونذكر مثالاً آخر لوفق ثلاثى (شكل ١٨) مساحته [٣٤٢]، ومجموع كل سطر فيه [١١٤]، تتخلله الحروف (م، ح، ل، و، ل) أى محلول، وقد قام كاتب هذه السطور بضبط الوفق، ويقال إن هذا الوفق يفيد فى حل الرجل المربوط عن زوجته، وهو يكتب فى قرطاس ويوضع فى كف الطالب لحظة اجتماعه مع زوجته[٣٩]، ومن الملاحظ أن العدد [١١٤] يساوى الكلمة الشريفة (سند)، والكلمة الشريفة (جامع) بحساب الجمل.

١٦	١١	١٨
١٧	١٥	١٣
١٢	١٩	١٤

(شكل ١٧)

٣٥	٤٢	٣٧
٤٠	٣٨	٣٦
م / ٣٩	ح ل / ٣٤	و ل / ٤١

(شكل ١٨)

أوفاق مثلثة ذات دلالة مقدسة

ومن الأوفاق ما كان له دلالة خاصة من حيث إنه يحمل أسماءً شريفة، مثل لفظ الجلالة (الله) أو بعض أسماء الله الحسنى، وينبه البعض(٤٠) إلى الطريقة الصحيحة لنزول الوفق على أحد هذه الأسماء الشريفة، فتكون مجموع مساحة

الطريقة الخاطئة

٢١	٢٦	١٩
٢٠	٢٢	٢٤
٢٥	١٨	٢٣
٦٦	٦٦	٦٦

(شكل ١٩)

الوفق هو العدد المطلوب، مثال ذلك أن العدد القيمي للفظ الجلالة (الله) هو [٦٦]، فإذا نزل في وفق مثلث على الطريقة

١٥	٤٦	٥	٦٦
٤١		٢٥	٦٦
١٠	٢٠	٣٦	٦٦
٦٦	٦٦	٦٦	

(شكل ٢١)

الخاطئة لكان الله ثلاثة، أي في كل ضلع (الله) وهذا خطأ ظاهر ينبه إليه أصحاب المصنفات، ويكون الوفق صحيحًا بوجود (الله) واحداً في جميع الوفق (انظر شكل ١٩ ، ٢٠).

ويورد الطوخي [٤١] بعض الأوفاق التي بها مربع خال (انظر شكل ٢١، ٢٢)، وهي تستخدم لكتابة اسم الشيء المطلوب (أعداداً أو أرقاماً) في الخانة الخالية، والملاحظ أن الاسم المطلوب سيكون محاطاً بلفظ (الله) في بعدها العددي.

مثال آخر لوفق ثلاثي يشرف باسم الجلالة (ملك)، مساحته [٩٠]، وهو يجمع بين الحروف وبعدها العددي في بعض الخانات (شكل ٢٣)، ويذكر المصدر الطريقة التي يسجل عليها هذا الوفق(٤٢) بأن ينقش على صحيفة من ذهب ومعه قوله تعالى «اللهم مالك الملك...» الآية، ويقال إنه إذا نقش ببعده العددي في ورقة من ذهب في شرف الشمس

ووضع فص ياقوت في خاتم ودخل صاحبه على حاكم أو جبار إلا ذل له، ويزعمون أن أفلاطون وضعه لذي القرنين فكانت الأسد تفر منه!

ويذكر ابن الحاج(٤٣) وفقًا مثلثًا يقول إنه يتضمن اسم الله الأعظم، ويقول إن الوصول إلى هذا الاسم يستلزم الدخول في طقوس روحانية خاصة، يطوف خلالها السالك بدوائر سبع:

الطريقة الصحيحة

٦	١٢	٤
٥	٧	١٠
١١	٣	٨

٢٢ ٢٢ ٦٦ = ٦٦ (الله)

(شكل ٢٠)

الدائرة النورانية، الدائرة الربانية، الدائرة الملكوتية، الدائرة الصمدانية، الدائرة الجبروتية، الحضرة الوحدانية عند سدرة

٦٦	٣	٦٢	١
٦٦	٦١		٥
٦٦	٢	٤	٦٠
	٦٦	٦٦	٦٦

(شكل ٢٢)

المنتهى؛ وهي المعبر عنها في القرآن الكريم في قوله تعالى (في مقعد صدق عند مليك مقتدر)، ويقال إن على باب هذه الحضرة هذا الاسم الأعظم... وترى الملائكة يذكرون بكلام فصيح هذا الاسم (ذو الجلال والإكرام)... ويقول صاحب هذا الحديث إن «هذا المقام لو اشتغلنا بشرح ما فيه لتكسرت الأقلام وكلت الأنامل وما انتهت إلى بعض وصف العجائب... فإذا وصل السالك إلى هذا المقام.. فإنه يبلغ سر الاسم، فإذا دعا به على شئ أجيب». ويقال إن هذا الاسم كان عند آصف بن برخيا وزير سليمان بن داود عليهما السلام، وهو الذي أخبر به الجليل بقوله: «قال الذي عنده علم من الكتاب أنا آتيك به قبل أن يرتد إليك طرفك»، فتنفعل المكنونات بهذا الاسم أقرب من لمح البصر، ولهذا الاسم جدول في صورة وفق (شكل ٢٤)،

وهم يقولون إن من داوم على ذكر هذا الاسم ١١١٧ مرة كل يوم، نال خيراً عظيمًا فى الدنيا والآخرة. وتهتم معظم مصنفات السحر بهذا الاسم الأعظم، ويعتبرون، جميعًا، الوصول إليه غايتهم.

٣٧	١٣	م ٤٠
٣٣	ل ٣٠	٢٧
ك ٢٠	٤٧	٢٣

(شكل ٢٣)

الوفق المربع

سبق لنا أن أوضحنا النمط الأساسى لهذا الوفق (المشترى ٤×٤)، ونعرض، هنا، صورة أخرى له (شكل ٢٥) مع بيان بعض خصائصه السحرية التى سبق أن أشرنا إليها، ومما يذكر أن هذا الوفق لو كتب فى إناء ويتلى عليه القسم الخاص به عدداً معيناً من المرات، ثم محى بالماء وغسل به وجه الطالب فإنه يوجد المحبة لمن يلقاه، وأما القسم فهو (توكلوا يا خدام هذا الخاتم وهيجوا قلب كذا إلى محبة كذا الوحا ٢ العجل ٢ الساعة ٢)(٤٤)، ومن عجائب هذا الوفق أنه يجمع على [٣٤] فى أوضاع عديدة؛ فكل مربع ركنى للوفق (المؤلف من ٤ خانات) يساوى ٣٤، (ش ٢٥ أ)، والمربعات الوسطية (المؤلف كل منها من ٤ خانات طولاً وعرضاً تساوى ٣٤ (شكل ٢٥ب، ج)، والمربع المركزى (المؤلف من ٤

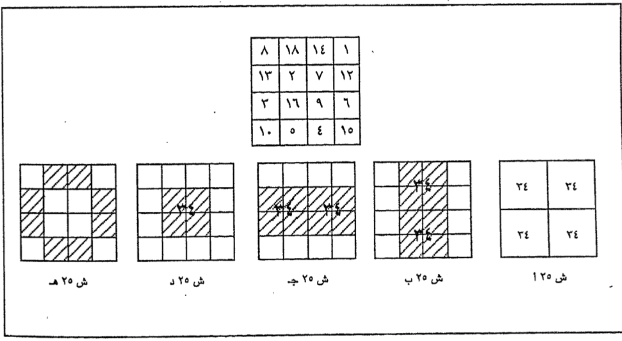
ذو	الجلال	والإكرام
٩٣	٣٠٠	٧٠٧
٣٠١	٥٠٧	٩٤

(شكل ٢٤)

خانات) يساوى ٣٤ (ش ٢٥ د)، والمربعات المتوسطة على أضلاع الوفق كل زوجين متقابلين يؤلفان ٣٤ (ش ٢٥ هـ)، وهكذا مما لا يقف عند حصر، هذا إضافة إلى أن كل صف من صفوف المربع طولاً وعرضاً وقطراً يساوى ٣٤.

أوفاق مربعة بها اسم الجلالة

ومن الأوفاق ما يقوم على اسم من أسماء الله الحسنى؛ فالوفق (شكل ٢٦) يتضمن الاسم (قهار) فى وفق عددى حروفى مشترك، ويقول ابن الحاج(٤٥) إن هذا الاسم له قسم خاص، وخادم من الروحانية يدعى (كسيفائيل) يظهر فى



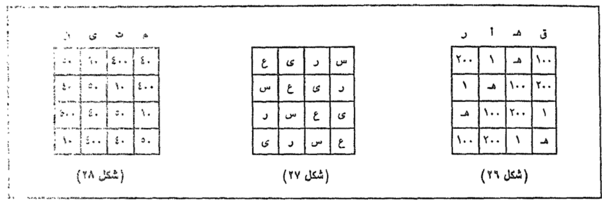
(شكل ٢٥)

صورة أسد بعد الانتهاء من القسم الخاص به، والقسم هو «إلهى أمددنى برقائق اسمك القهار، وبسر قاف وبالعفريت القهرمانى خديم نبى الله سليمان بن داود عليهما السلام... أجب أيها الملك كسيفائيل وأمر أهل طاعتك من الجن والعفاريت، بحق اسم الله (القهار)، وبقاف القدرة وهاء الانتهاء وألف الوحدانية وراء الربوبية، أسألك يا قهار يا هو يا أول يا رزاق أن تمدنى بسر أهل الحضرة من عبادك الصالحين...»

ومن أوفاق اسمه تعالى (سريع)(٤٦) وفق حروفى (شكل ٢٧) يقولون عنه إنه يعمل على سرعة الإجابة، وقال بعضهم إنه يكتب فى اليد اليسرى باليد اليمنى، وأما الوفق لاسمه تعالى (متين) فهو عددى (شكل ٢٨)، فيقول الديربى عنه إنه يكتب فى رق غزال ويبخر بعود ويعلق على الصبى المقعد

المربعات ودود / عطوف

ومن المربعات التى تتضمن الذات الإلهية ما يُعتقد بأنه يعمل على جلب الود والمحبة بين الأزواج بخاصة، ودوام المحبة والتعاطف بين الأحبة على وجه العموم، وهى تُعمل للنساء فى هيئة أحراز أو أحجبة لها أشكال كثيرة تظهر فى المصنفات، نذكر منها حجاب يُكتب على الكاغد الأحمر «يا ودود يا عطوف يا رءوف»(٤٨) سبعين مرة، ويلحق به الخاتم (شكل ٣٠). ويلاحظ فى هذا الخاتم أن كلمة ودود هى الدائرة فيه، فنراها فى جميع صفوفه الرأسية والأفقية مصحوبة بالقيمة العددية لكل حرف من حروفها، ويمكن أن يكون هذا الحجاب على شئ من أثر الزوج أو الشخص المطلوب، وقد يُعلق فى رقبة وطواط لتشديد الفعالية، ويذكر ابن الحاج(٤٩)



ر	أ	هـ	ق
٢٠٠	١	هـ	١٠٠
١	هـ	١٠٠	٢٠٠
هـ	١٠٠	٢٠٠	١
١٠٠	٢٠٠	١	هـ

(شكل ٢٦)

ع	ی	ر	س
س	ع	ی	ر
ر	س	ع	ی
ی	ر	س	ع

(شكل ٢٧)

ن	ی	ت	م
٥٠	١٠	٤٠٠	٤٠
٤٠	٥٠	١٠	٤٠٠
٤٠٠	٤٠	٥٠	١٠
١٠	٤٠٠	٤٠	٥٠

(شكل ٢٨)

١٠	٤	٦	٣١
٥	٣٢	٩	٥
٣٣	٨	٢	٨
٣	٧	٣٤	٧

ی	د	ها	ال
٥	٣٢	٩	٥
٣٣	٨	٢	٨
٣	٧	٣٤	٧

(شكل ٢٩ أ، ب)

فيجعله يمشى بإذن الله، وأما وفق اسمه تعالى (الهادى)، فهو على صورتين (شكل ٢٩أ، ب)، ويقال إن لهذا الاسم خادمًا يدعى أطيائيل، ينزل على الذكر...، ويقول صاحب شمس المعارف(٤٧) إن هذا الاسم له نفع عظيم فى هداية القلوب، ولبليد الذهن، يُكتب ويُسقى لهما.

وصفاً آخر للمحبة فيقول: «إذا كنت محباً فى واحد وهو عنك نافر كزوجتك، فاكتب لها هذه الحروف (ودود) فى سبع حبات من التين. وقل على كل حبة (يذكر بعض الكلمات الإيمانية) مع أسماء القمر مائة مرة، على أن يكون العمل به يوم الجمعة وقت الزوال والطالع السرطان، ثم تطعمهم لمن أردت»، ويُكتب الوفق السابق ويُعلق المقصود.

وهناك وفق خاص مؤلف من اسم الذات الإلهية: عطوف (شكل ٣١) وهو لمحبة أحد الزوجين إلى صاحبه أو لزواج المرأة، فيؤخذ شئ من ثوب المطلوب (الأثر)، ويكتب فيه الوفق المشار إليه فى طالع القوس وساعة الزهرة ويكتب معه اسم الطالب والمطلوب، ويبخر بالجاوى والميعة السايلة، وتتلى عزيمة يقال لها (الدهر وشية)[٥٠]، وهى عزيمة طويلة مليئة بالكلمات والأسماء الغامضة، ويعتقد بأن لها سحراً فى روحانية التمييل، ويوضع الوفق فى غلاف من الكاغد الأحمر ويجعل فى جيب الطالب، ويلاحظ أن الوفق يتألف من الأرقام (٧٠ - ٩ - ٦ - ٨٠) وهذه الأرقام تمثل القيمة العددية للحروف (ع - ط - و - ف).

وفق مربع متعدد الأسماء الحسنى

ومن الأوفاق ما اشتمل على أكثر من اسم من أسماء الله الحسنى (شكل ٣٢) وهو ذو فائدة تتعلق بالعين والنظرة، حيث يكتب للحماية مع سورة قل أعوذ برب الفلق، وروى عن

طس، ق، الر، حم، ن)، وتعرف هذه الحروف بالفتوحات، وقد حيرت هذه الحروف جميع الذين تصدوا لتفسيرها، وسرها يظل مغلقًا، ونجد بعض التأويلات التى ترى فى هذه الحروف الأولى أسماء النساخ الأوائل للقرآن الكريم، كما تحاول أخرى تفسيرها على أنها تقطيع ترتيلى يشير إلى الانتقال من سورة لأخرى، وهذه فرضية خاطئة لأن هذه الفتوحات ليست مثبتة بطريقة منهجية متواترة، وتزعم إحدى التأويلات أن وضع هذه الحروف هو بمثابة معجزة تهدف إلى بث الحيرة فى نفوس الكافرين. وتقول السنة إنه فى كل نص منزّل هناك سر، وسر القرآن يكمن فى فواتح السور.. بينما يستحضر الحديث الصوفى فواتح السور كأنها لحاظ عيون منتشية بالوجد، أو أسنة للحدس الإلهى[٥٢].

وقد ذكر الإمام الغزالى فى كتابه «خواص القرآن»، قال: إن بعض العارفين يكتب هذه الحروف إذا هاج البحر وتلاطمت أمواجه فى شقفة ويقذفها فيه فيركد البحر وتسكن الريح[٥٣] وقد صاغها بعضهم بقوله (طرق سمعك النصيحة)[٥٤]، وهى الأربعة عشر حرفًا التى ذكرناها،

ودود

و ٦	د ٤	و ٦	د ٤
د ٤	و ٦	د ٤	و ٦
و ٦	د ٤	و ٦	د ٤
د ٤	و ٦	د ٤	و ٦

(شكل ٣٠)

عطوف

٧٠	٩	٦	٨٠
٨٠	٧٠	٩	٦
٦	٨٠	٧٠	٩
٩	٦	٨٠	٧٠

(شكل٣١)

متعدد

حسبنا	الله	ونعم	الوكيل
عزيز	سابق	محيط	مغنى
مانع	واحد	مهلك	عالم
محيى	مميت	معبود	باقى

(شكل٣٢)

بعضهم[٥١] أنه قال رأيت بخط العلماء المقدمين أنه كان بخراسان رجل عائن فجلس يومًا مع جماعة، فمر بهم جمّال فقال العائن: من أى جمل علىّ تريدون أن أطعمكم من لحمه الساعة؟ فأشاروا إلى جمل من أحسنها فنظر العائن إليه فوقع الجمل لساعته، وكان صاحب الجمل حكيمًا فقال: من ربط جملى فليحله وليقل بسم الله عظيم الشأن شديد البرهان ما شاء الله كان، حبس حابس من حجر يابس وشهاب قابس، اللهم إنى رددت عين العائن عليه وعلى أحب الناس إليه، وفى كبده وكليتيه لحم رقيق وعظم دقيق يليق، فارجع البصر هل ترى من فطور... إلى حسير، فوقف الجمل لساعته كأنه لم يكن به شئ وبرزت عين العائن!.

أوفاق من الحروف النورانية (الفتوحات)

من الحروف ما يقال لها نورانية، وهى الحروف المنفردة التى توجد فى مستهل بعض سور القرآن الكريم (كهيعص،

وذكرها ابن خلدون فى مقدمته، وقال إن البعض ادعى معرفة الساعة بجمع هذه الحروف المقطعة بعد حذف المكرر بطريقة حساب الجمل، ورفض أن يكون هذا الحساب، على قدمه عند العرب، حجة على حساب الساعة.

ومن الحروف النورانية ظهرت بعض المربعات السحرية[٥٥]، ومن ذلك ما يذكره العلامة السنوسى[٥٦] فى مجرياته عن الفوائد المهمة لمن أراد أن يرى فى منامه حبيبه حيًا أو ميتًا، أو كانت له إلى الله تعالى حاجة، فليبت طاهراً نقى الثياب على فراش طاهر معتزلاً أهله، بعد صلاة ركعتين.. ويكتب الوفق المبين ويوضع تحت الرأس قبل النوم، فإنه يرى فى منامه ما قد نوى بحول الله وقوته، ويستخدم الوفق ذاته فى الاستخارة (شكل ٣٣)، وهو يتألف من الحروف (أ، ل، م، ص).

ومن المربعات السحرية التى تقوم على الحروف النورانية، الوفق (كهيعص)[٥٧] العددى (شكل ٣٤). ويستخدم هذا

الوفق فى أعمال الخير وفى الانتقام ولقضاء الحاجة، فإذا أريد منه الخير يعمل يوم الاثنين، وللانتقام يوم الثلاثاء، ويكتب الوفق فى الكف الأيمن، ثم تطلق بخور الخير على عمل الخير، وبخور الشر للانتقام، ثم تقرأ العزيمة (١٩٥ مرة)[٥٨]، والعزيمة هى: «اللهم إنى أسألك (بكاف) كفايتك، و(بهاء) هدايتك، و(بياء) يقينك، و(بعين) علمك، و(بصاد) صدقك، أن تسخر خدام هذه الأسماء... أن تتوجهوا يا خدام هذه الأسماء إلى (....) هذه الليلة فى صفتى وهيأتى ومثالى بحقها عليكم طاعتها لديكم وأن تزعجوه وتضربوه ضرباً أليماً

ا	ل	م	ص
ل	م	ص	ا
م	ص	ا	ل
ص	ا	ل	م

(شكل ٣٣)

ك	هـ	ى	ع	ص
٢٠	٥	١٠	٧٠	٩٠
٥	١٠	٧٠	٩٠	٢٠
١٠	٧٠	٩٠	٢٠	٥
٧٠	٩٠	٢٠	٥	١٠
٩٠	٢٠	٥	١٠	٧٠

(شكل ٣٤)

ح	م	ع	س	ق
م	ع	س	ق	ح
ع	س	ق	ح	م
س	ق	ح	م	ع
ق	ح	م	ع	س

(شكل ٣٥)

وتعرّفوه باسمى وكيفيتى وحيلتى حتى يقضى حاجتى وهى كذا وكذا بحق هذه الأسماء بعقلشلشاخ آل أيل أهـ واه إن الله على كل شئ قدير الوحا...، والبخور لبان ذكر فقط فى جميع الأعمال ماعدا بخور الشر والعمل بعد نوم الناس، ويمكن كتابة الوفق على حالته الحروفية للحصول على الأثر نفسه، والوفق المربع (حم، عسق) له فوائد مشابهة، كما أن له صورة رقمية (شكل ٣٥).

أوفاق ذات دلالة خاصة (بدوح)

الاسم أوالكلمة (بدوح) - التى يعتقد بأن لها قوة سحرية خاصة - تحتل مساحة كبيرة فى المصنفات الخاصة بالسحر الشعبى، وهى تتألف من الحروف (ب، د، و، ح)، وتقابل فى القيمة العددية (٢، ٤، ٦، ٨)، وهى تساوى فى مجموعها [٢٠]، والعدد ٢٠ هو القيمة العددية لكل من الاسمين الشريفين (ودود)، (هادى) بحساب الجمل، وهما بالأعداد (٦، ٤، ٦، ٤)، (٥، ١، ٤، ١٠)، وربما هذا هو السبب فى كثرة ورود هذا الاسم فى أعمال السحر الشعبى، حيث يعتقد فى بركته، ويصعب على المرء تفسير كثرة ورود هذا الاسم (من المعتقد أنه اسم أحد الجان الأخيار) دون أن يرجعه لذلك السبب، وقد جاءت الكلمة (بدوح) فى العديد من المربعات السحرية والعزائم، وكانت تكتب على مظاريف الرسائل البريدية فى بعض الدول العربية، للاعتقاد فى أنها تعمل على وصول الرسائل إلى أصحابها سالمة (وكأن الجنى بدوح هو الطائر الميمون الذى سيرعاها حتى وصولها)، وقد وجدت الكلمة بدوح بوصفها طلسمًا سحرياً للحفظ بصورة عامة[٥٩]، حيث نراها على بعض القطع الأثرية الإسلامية وبخاصة عند أقفالها (انظر الصورة رقم ١) وتفصيل القفل (صورة رقم ٢)، والصورة تمثل صندوقًا صغيراً من النحاس الأصفر المكفّت بالفضة يستخدم لحفظ الأشياء الثمينة، وهو محفوظ بمتحف المتروبوليتان بنيويورك، ويرجع إلى القرن ١٥م مما عمل برسم الوائق بالملك الولى بن محمد، ومن صناعة محمد بن على الحموى الموقت بالجامع الأموى، كما هو منقوش على جسم الصندوق الذى يعد آية فى الفن، وتكتب الكلمة (بدوح) لجلب المحبة وتبخر وتتلى عليها العزيمة: «يا بدوح يا بدوح يا

بدوح، ألف بين الروح والروح، بحق القلم واللوح،وآدم وحواء ونوح،، ثم تعلق على العنق أو على الرأس(٦٠).

ونلاحظ الكلمة (بدوح) في أركان الوفق المعروف بخاتم أبي سعيد(٦١) بأشكاله المتعددة، وهم يجعلون لهذا الخاتم سراً عظيماً في بلوغ المآرب وجلب الخير ودفع الشر، وقد ورد أن له فائدة إذا ما كتب وعلق على الطفل كثير البكاء(٦٢)، وكذلك له فوائده في تسهيل الولادة، ويذكر جلال الدين السيوطي(٦٣) الاعتقاد بفوائد كثيرة لهذا الخاتم في علاج الأوجاع والأمراض (راجع ما ذكرناه عن الوفق المثلث)، وقد يحاط الخاتم بأسماء الملائكة الأربعة الكبار (جبريل، ميكائيل، عزرائيل، إسرافيل).

والكلمة (بدوح) لها أوفاق خاصة إلى جانب ورودها في خاتم أبي سعيد، منها ما يذكره، محمود نصار(٦٤)، فالوفق (شكل ٣٦) يوضح صورة كاملة للكلمة (بدوح) في كل صفوفه الرأسية والأفقية(٦٥)، ويقال إن له فائدة للجلب والمحبة حين يكتب مع طلسم خاص في ورقة وتملأ الورقة بلبان ذكر وتلقى في النار ليلة الجمعة، ويقال (والعهدة على القائل): فما إن يتم حرق الورقة إلا ويحضر المطلوب تائهاً لا يدري أين هو.....

وإذا انتقلنا من أشكال الوفق الثلاثي للكلمة (بدوح)، نصادف صورة لوفق رباعي (شكل ٣٧)، الذي يذكره لنا صاحب شمس المعارف(٦٦) وفيه تقرأ الكلمة (بدوح) في كل صف من صفوفه الأفقية والرأسية والقطرية، ويتمتع بسمات أخرى كثيرة(٦٧)، ويذكر أن من فوائد هذا الوفق أنه إذا عمل خاتماً من فضة وكتب عليه حرف (الباء) مع الاسم (بدوح)، ووضع عليه فصاً من ياقوت وحمل، فإن له، كما يزعم، قبول عظيم، ويقال أن (للباء) خلوة خليلة ولها خادم هو الملك (مهيائيل)، ولاستخدامه يكتب الحرف ويوضع في الرأس، وله دعوة دبر كل صلاة، وعزيمة تتلى أربعين يوماً، بعدها يحضر الملك! ويقضي الحاجة، ويقول المصدر ذاته إن من كتب الحروف (ب د و ح) على صورتين من رق الغزال في اليوم والساعة المحددة والبخور الخاص، ومن ثم تلف الصورتان في قطعة من الحرير الأبيض على قضيب رمان حامض بعد أن يكتب اسم الطالب والمطلوب.. فينال المراد. ويقال إن من فوائده القبول في التزويج، فيكتب الوفق الرباعي المشار إليه (ومعه العزيمة) ويربط تحت جناح حمامة وتبعث به الرسول، فإذا وقف بالباب ونادى أهل البيت يطلق الحمام، فيتحقق المراد، وهناك أشكال عديدة لوفق (بدوح) منها السداسي(٦٨) لوقف النزيف وحل المربوط، وقد يكتب هذا الوفق في ثوب المرأة بدم خفاش، مع كتابة عزيمة خاصة حوله (شكل ٣٨).

ويذكر الطوخي(٦٩) استخداماً غير مألوف للكلمة (بدوح) لمن كان في برية فخاف على نفسه من المبيت، فيرسم حوله دائرتين مقفولتين، ويكتب في وسط الدائرة الصغيرة (ب، د، و، ح) على زوايا مربع وهمي، ثم تتلى العزيمة الخاصة فيعتقد بأن من فعل ذلك لا يراه أحد (شكل ٣٩)، إلى آخر ذلك من أشكال وأوفاق لا تحصى تقوم على الكلمة (بدوح)، ومن العزائم التي يرد فيها هذا الاسم نذكر: «بحق بدوح سبوح قدوس، رب الملائكة والروح، توكلوا يا خدام هذه الأسماء، بحق هذه الأسماء السريانية والعبرانية،، ومنها «بحق بدوح وبحق النبي الممـــــدوح، وبحق القلم واللوح، وبحق آدم ونوح..،(٧٠).

لوح الحياة ولوح الممات

ومن الأشكال التي تنتمي إلى المربعات السحرية، لوحان شهيران يعرف أحدهما بلوح الحياة (شكل ٤٠) والآخر بلوح

ح	دو	ب
ب	ح	دو
دو	ب	ح

(شكل ٣٦)

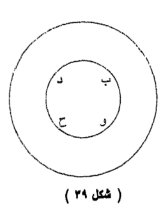
ح	و	د	ب
د	ب	ح	و
ب	د	و	ح
و	ح	ب	د

(شكل ٣٧)

ح	ا	و	د	ط	ب
ط	د	ح	ب	و	ا
و	ب	ا	ط	ح	د
ب	ط	د	و	ا	ح
د	ح	ط	ا	ب	و
ا	و	ب	ح	د	ط

(شكل ٣٨)

(الأشكال ٣٦ ، ٣٧، ٣٨ تتضمن الكلمة بدوح)



(شكل ٣٩)

الممـات (شكل ٤١)، وتسـتـخـدم هذه الألواح بحـسـاب طويل لمعرفة ما قدْ يحدث للمريض أو الغائب ولمعرفة حال الزوجين هل يتفقان أو يفترقان أو يموت أحدهما قبل الآخر، كما يستعان بها لمعرفة مصير المولود، وحال الحاكم حين دخوله البلد..، وهل الحاجة ستقضى أم لا، وطريقتهم(٧١) فى ذلك أن يحسب اسم الطالب أو المريض واسم أمـه بالحساب المعروف بالجمل الكبير، فيحسب اليوم المسئول (ليكن اليوم الذى مرض فيه المريض أو سافر فيه الغائب..) ويضاف إليه ما بقى من الشهر العربى ويضاف إليه الأس (وهو ٢٠)، ويؤخذ باقى العدد كله

٣	٢	١
٩	٨	٧
١٥	١٤	١٣
٢١	٢٠	١٩
٢٧	٢٦	٢٥

لوح الحياة

(شكل ٤٠)

ويسقط على ثلاثين حتى يتبقى ثلاثون أو دونها، ويُنظر إلى العدد المتبقى ويعرض على لوح الحياة أو لوح الممات، فإن كان فى لوح الحياة فهو خير ويعلى شفاء المريض ورجوع الغائب وقضاء الحاجة، وإن كان فى لوح الممات فيكون على عكس ذلك.

مداد كتابة الوفق

وتُكتب الأوفاق، كغيرها من الرموز والطلسمات، بمواد خاصة، فمداد الكتابة يُعد جزءاً أساسياً من الممارسة، ويتضمن تراث عملية صنع المداد ممارسات غاية فى الغرابة، ونذكر منها: «العسل والقطران والقلفونية والكافور والمقل(٧٢) والزعفران وماء الورد والمسك وماء البصل وماء الثوم والملح ودهن الغار(٧٣) والسيرج، ويستخدم، أيضًا، الدماء مثل: دم الحوت، دم الحمام، ودم الخفاش، ودم القط، ودم البقر، ودم الحمل، ودم العصفور، ودم المنزوف، وقد يشترط أن يكون مصدر الدماء حيوان أو طائر له صفات خاصة كأن يكون أسود أو أبيض أو له علامة خاصة، وبعض الممارسات قد

٦	٥	٤
١٢	١١	١٠
١٨	١٧	١٦
٢٤	٢٣	٢٢
٣٠	٢٩	٢٨

لوح الممات

(شكل ٤١)

يُكتفى فيها بأنواع الأحبار العادية كأن يكون المداد أحمر أو أسود أو أخضر...، وهذه المواد كثيراً ما يمتزج بعضها مع البعض الآخر ليكون المداد مزيجًا معقداً، وقد يكون من بينها مواد غير طاهرة تذكر بالاسم مثل بول صبى أو منى رجل، وكلها أمور للإيهام بقوة التأثير، ويذكر محمود نصار (وصفه)(٧٤) لمداد غريب فيقول «تأخذ قطاً أسود شديد السواد، لم يكن فيه شئ أبيض مفلج الأسنان.. أسود الحلق، فإذا وجدته فاذبحه بسكين يكون لها حدان تذبح بالأولى، وتشق بطنه بالحد الثانى، ولا تأخذ منه شيئاً غير قلبه، ثم تأخذ من

الخطاطيف ٧ أو ٩ (بالفرد)، وتجعلها في إناء من النحاس الأحمر، وتقيد تحتها بقصب الصفصاف اليابس إلى أن يصير رماداً، اسحقها مثل الغبار واحفظه عندك لوقت الحاجة، فإذا أردت أن تقدم إلى عمل من الأعمال فخذ من دم الوطواط وارم فيه شيئاً من الرماد المذكور، فهذا هو المداد الذي يُكتب في سائر الأعمال والمقالات، وأن السر الذي هو لك اختفى في دم الوطواط، فأقول وعلى الله القبول...».

ألواح كتابة الوفق

ويحتفظ تراث الأوفاق بممارسات متنوعة للحصول على المادة التي يكتب عليها الوفق، وهو أمر شائع في صنوف السحر الشعبي بعامة، وقد يكون أقرب هذه الممارسات الكتابة على أجزاء الجسد للشخص مثل كف اليد أو أحد الأصابع أو الجبهة أو الظهر، أو تكون الكتابة على النهدين لدر اللبن[٧٥]، كذلك يكتب الوفق على أثر[٧٦] الشخص، وقد يكون اللوح فردة حذاء قديمة أو فوطة بيضاء أو قطعة قماش حرير، أو على قطعة من الشمع ينقش عليها (وقد يعمل منه صورة)، أو على لوح زجاج أو شقفة نيئة أو قطعة من الحجر، وقد يكون لوح الكتابة نباتي المصدر مثل: قطعة من الخشب، ثمرة الحنظل، سبية من بوص فرسي، سبية رمان، نوى بلح، جريدة أو سعفة من نخلة عذراء، ليمونة أو أية ثمرة، ورقة زيتون ورقة قلقاس، رغيف شعير، كما قد تكون الكتابة على لوح معدني معتدل السبك من الرصاص أو القصدير أو النحاس أو الفضة أو الذهب... وتكون الكتابة عليه بإبرة أو مسلة أو مسمار، وربما كانت الكتابة على إناء حديد أو ثقل حديد (حتى يستقر في قاع نهر أو بئر..)، ومن ألواح الكتابة أيضًا بيضة (بنت يومها)، بيضة دجاجة سوداء، حافر فرس، حافر حمار، قرن ماعز، قرن غزال، عظم لوح كتف لكلب أسود، ضلع حمار، عظمة حمار، قطعة من جلد الحمار، جلد غزال، جلد ضبع، جلد ضفدع، جلد سمك، جلد صقر، جلد حمام (على الكاغد بوجه عام، ومنه ما يكون على هيئة جراب ينفخ ويضرب)، ذيل خروف، ذيل بغل، ذيل حمامة، وريش الطيور، رأس هدهد، وعلى القرطاس بشكل عام، وقد يكون لوح الكتابة باباً أو عتبة باب، ولكن أكثر الألواح إثارة وغرابة تلك التي تكون قطعة من كفن ميت أو كف ميت أو أجزاء أخرى منه!

وهذه الألواح يستقر بعضها في مكانه مثل الكتابة على الجسد أو على باب الجار السوء، والبعض الآخر يوضع في أماكن غريبة حتى يمكن أن تحدث أثرها المطلوب (كما يعتقدا)، فمنها ما يطعم لكلب أو يوضع في محل الأدب أو يوضع في قطعة طين أو يدفن في برج حمام أو يعلق في مهب الريح أو تحت سندال الحداد أو في قبر مهجور أو تحت الدفاية أو يعلق في مدخنة أو يرمى في بئر أو ساقية أو طاحونة أو يدفن في مفارق الطرق. ومن الأوفاق ما يوضع تحت الأذن أو تحت اللسان عند الجماع أو يعلق في العنق أو يوضع تحت الرأس أو في العمامة.

والبعض يتبع في ذلك نظامًا خاصًا حسب الطبع الغالب[٧٧]، فإن كان الطبع نارياً فيوضع قرب نار، وإن كان ترابياً فيدفن في أرض طاهرة بعيدة عن مواطن الأقدام، وإن كان هوائياً فيعلق في مهب الريح، وإن كان مائياً فيوضع قرب ماء أو في بحر أو في بئر.

البخورات

والبخور يعد من المرتكزات الأساسية المرتبطة بالمربعات السحرية والتي يعتقد بأن العمل السحري لا يكتمل إلا بها، ويقولون عن البخور أنه غذاء الجان[٧٨]، وقد قسم البعض البخور بحسب طبيعة أو نوع العمل إذا كان من أعمال الخير أو من أعمال الشر، فمن بخور أعمال الخير يذكر محمود نصار[٧٩]: الجاوي وعود قاقلي، ومصطكي ولبان ذكر حيث يتم سحق الجميع إلى أن يكون المخلوط ناعمًا، ثم يعجن بماء الورد ويشكل في هيئة حبوب تترك لتجف في الظل، حيث تحفظ لوقت الحاجة، أما بخور أعمال الشر فهي الصبر والمر والحلتيت والتنكار وذيل العنز الأسود، ويتم سحق الجميع ثم يضاف إليهم القطران ويعجن الجميع ثم يشكل المعجون حبوباً صغيرة تجفف في الظل.

وقد خص البعض بخوراً معينة ترتبط بالطبائع الأربع، فالطبع الناري له الفلفل وورق السدب، والترابي له الكافور وقشر أبو النوم، والهوائي له السنبل وورق الزيتون، والمائي له البنفسج وبزر هندبا[٨٠]، ووضع ابن الحاج[٨١] جدولاً في صورة وفق مثمن لأنواع البخور (شكل ٤٢)، ويمكن قراءة الوفق من منتصف الجدول من أعلى (سنبل) معكوسة، ثم (ورد) تحتها، ثم (كافور) معكوسة.. وهكذا، أما النصف الأيسر للوفق فيقرأ من اليسار إلى اليمين (معكوس) على نحو متواصل (ريحان)، (غالية)، (مسك) وهكذا.

سنبل	ل	ب	ن	س	ن	حا	ى	ر	ريحان
ورد	و	ر	د	ة	ى	ل	ا	غ	غالية
كافور	ر	و	ف	ا	ك	ك	س	م	مسك
صندل	ص	ن	د	ل	كا	ط	ص	م	مصطكا
لبان	ن	ا	ب	ل	ى	و	ا	ج	جاوى
زعفران	ز	ع	ف	را	ن	ر	ب	ص	صبر
ذريرة	ة	ر	ى	ر	ذ	ب	ص	ق	قصب
ميعة	م	ى	ع	ة	ن	لا	و	ع	خولان

(شكل ٤٢) جدول للبخور في صورة وفق مثمن

خاتمة:

وإذا كنا قد تعرضنا لموضوع المربعات السحرية فإننا لا ندعى أننا قد استوفينا جميع نواحيه، فما عرضناه لا يمثل إلا النذر اليسير من بحور هذا الفن، وضعناه بالقدر الذى يعمل على الإحاطة بأطراف الموضوع فى صورته العامة، ومن خلال تفرده الخالص، وقد جنحنا إلى ظاهره أكثر من باطنه، قاصدين البعد عن بحوره الغيبية التى تتجه صوب اللامرئى، ومن خلال تجليات الحروف أشرنا إلى تحميلها قيمًا قدسية، وهو ما تزخر به الايتمولوجيا Etymology الصوفية، حيث يعتقد بأن للحروف قيمة باطنية يؤدى كشفها إلى استجلاء جملة من الحقائق كالأمور المستقبلية، أو حل الرموز المستعصية.

وقد أعطينا الوثائق المرجعية عناية خاصة لمن يريد الاستزادة، وكثيراً ما نرى أصحاب هذه المصنفات يرهبون من الاقتراب منها، بقولهم إنه قد هلك فى هذا العلم أناس لا تحصى، لاشتغالهم به من غير ناصح، وهم يموهون فى مصنفاتهم على القارئ، وهدفهم من ذلك ألا يطلع على أسرار العلم إلا الحكماء، ولهذا سلكوا طريق الرمز Simbol، فهم يذكرون الشئ بأسماء ليست له وفى غير موضع الاحتياج إليه، وينفون الشئ تارة ويثبتونه أخرى ويأمرون بأخذه وينهون عنه، ويقولون بأن الحكيم لا يقف عند ذكر الشئ، بل يتأمل ما فيه ويقولون إن مسائل العلم كأصناف الأزهار فى بستان الأخيار، قد عبقت روائح أزهاره، وطابت جنيات ثماره[٨٦].

وهم يذكرون أن هذا العلم فيه أشكال هندسية وطلاسم صفية، فيها الغناء الأكبر والكبريت الأحمر والياقوت الأزهر، ولولا خيفة إذاعة الأسرار، لرفعت الأستار، فمن فهم رموزه وفك طلاسم كنوزه، ظفر بالعلم المكنون والسر المصون، والاسم الأعظم والذكر الأفخم.. وربما كان الحجاب كشفًا والظهور خفاءً، فعلى الداخل لهذا الروض اليانع أن يجنى من ثمار القرب، ويشرب من ينابيع الحب، ويحمد الله على نعمته ومواهبه، وتفضله على الإنسان بخواص سر الحروف.

وها قد تبين، لنا، أن موضوع المربعات، بجانب ما يتضمنه من جوهر خفى متنامى الدلالات، يتمتع بجماليات ظاهرة، وصل بعضها إلى أن يكون أساساً للشبكيات الرقيقة التى انطلقت منها أنماط الزخرفة الإسلامية Islamic Patterns، وواكب بعضها جماليات فن الرقش العربى Arabesque الذى احتوى على بعد زمكانى من خلال منطوقه السمعبصرى، أو كما عبر عنها دياب[٨٣] إنها «محاولة رفع العناء عن حاسة السمع التى لا تستطيع بمفردها أن تستوعب كل معطيات النص، بتحويله من دلالاته الزمنية ليضحى زماناً ومكاناً فى آن»، ونختتم حديثنا بكلمات نختارها من أقوال ابن الحاج التلمسانى المغربى[٨٤] حين يقول شاكراً: «الحمد لله الذى أودع رقوم الحروف بدائع أسراره، وركب معانى أسمائه، وفجر ينابيع الأعداد وبحور الأوفاق».

الإحـــــــالات

١ ـ محمد حافظ دياب: الكتابة على الجسد ـ الهوية والسؤال السوسيولوجى، مؤتمر الثقافة الفنية التشكيلية، القاهرة، إبريل ١٩٨٧ ص ٢٩ ـ ٥٠.

٢ ـ جيمس فريزر: الغصن الذهبى، دراسة فى السحر والدين، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١، ج١، ص ٣٣٣ (ت: أحمد أبوزيد).

٣ ـ الشيخ أحمد الديربى: مجربات الديربى المسمى بفتح الملك، مطبعة شقرون، القاهرة، ١٩٥٩م، ص ١٠٥ ـ ١٠٩.

٤ ـ قدرى طوقان: تراث العرب العلمى فى الرياضيات والفلك، دار الشروق، بيروت، ب ت، ص ١١٩.

٥ ـ تشارلس سنجر: الإغريق والكشف العلمى (فى تاريخ العالم) مكتبة النهضة، القاهرة، ب ت، م٣، ص ٨٢ ـ ٨٤.

٦ـ الكسندر اغناتنكو: بحثاً عن السعادة، الأفكار الاجتماعية والسياسية فى الفلسفة الإسلامية، دار التقدم، موسكو، ١٩٩٠، ص ١٠، ١١، ٤٢.
٧ـ قدرى طوقان: المرجع السابق، ص ١١٩ وما بعدها.
٨ـ رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء: دار صادر، بيروت، ب ت، م١، ص ٥٢.
٩ـ الصبا والدبُّور: الريح الشرقية والريح الغربية.
١٠ـ الأوتاد الأربع: هى المنازل الأربع الرئيسية من منطقة البروج، سميت أوتاداً لأنها أقوى المنازل وهى التى تقرر المصير فى علم التنجيم.
١١ـ اندريه باكار: المغرب والحرف التقليدية الإسلامية فى العمارة، أتوليه ٧٤، ١٩٨١، ج١، ص ١٤٤.
١٢ـ المرجع نفسه ص ١٤٣ ـ ١٤٧ .
١٣ـ Keith Critchlow, Islamic Patterns, An Analytical and Casmologicol Approach, Thames and Hudson, London. 1983. p-6,
S. H. Nasr, Science and Civilization in Islam, Cambridge-Mass, 1988, p 258.
١٤ـ رسائل إخوان الصفاء، ج ١ ص ٥٢.
١٥ـ Keith Critchlow, Qp. Cit, p 42f.
١٦ـ على أبو حى الله المرزوقى: الجواهر اللماعة فى استحضار ملوك الجن فى الوقت والساعة، مكتبة القاهرة، القاهرة، ب ت، ص ١٩.
١٧ـ قدرى طوقان، المرجع السابق، ص ٤٧.
١٨ـ محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الإسلامية فى المغرب والأندلس، دار الثقافة، بيروت، ب ت، ص ٦٦، ٦٧.
١٩ـ Jean David-well, Catalague General du Musee Arabe du Caire, Le Caire, 1936, pl. 35.
٢٠ـ عبد الكبير الخطيبى ومحمد السلجماثى: ديوان الخط العربى، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠، ص ١٤٥.
٢١ـ ابن خلدون: المقدمة، دار العلم، بيروت، ١٩٧٨، ص ٤٩٩.
٢٢ـ رسائل إخوان الصفاء م١: ص ٦٥، ٦٦.
٢٣ـ العدد الزائد هو كل عدد إذا جمعت أجزاؤه كانت أكثر منه، وعكس ذلك يكون العدد الناقص.
٢٤ـ أحمد بن على البونى: شمس المعارف الكبرى، المكتبة العصرية، القاهرة، (١٢٩١هـ) ج١، ص١٤.
٢٥ـ أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، ط ١، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٣، ص ١١٧، ١٦٦.
٢٦ـ العود فى العصر الأندلسى (٩٢هـ ـ ٤٨٠هـ): وهو آلة الطرب الرئيسية كان به أربعة أوتار ترمز إلى الطبائع الأربعة للنفس البشرية، وقد أضاف زرياب إليها وتراً خامساً رمز به إلى منزلة بين المزاج الدموى والمزاج العصبى، أى بين الهدوء والانفعال، وقد سمى هذا الوتر (صول)، انظر مرزوق، مرجع سابق، ص٣٥.
٢٧ـ عبد الفتاح الطوخى: تسخير الشياطين فى وصال العاشقين، مكتبة الجمهورية، القاهرة، ب ت، ص ١٦٦.
٢٨ـ المرزوقى، مرجع سابق، ص ١٨ ـ ٢٠.
٢٩ـ عبد الفتاح الطوخى: البداية والنهاية فى علوم الحرف والأوفاق والأرصاد والروحانى، مكتبة الجمهورية، القاهرة، ص ١١٦، ١١٧.
٣٠ـ المرجع نفسه، ص ١١٨.
٣١ـ المرجع نفسه، ص ١٦١، ١٦٢.
٣٢ـ المرزوقى، مرجع سابق، ص ٢١، ٣٤.
٣٣ـ عبد الفتاح الطوخى: إغاثة المظلوم فى كشف أسرار العلوم، مكتبة صبيح، القاهرة ١٩٥٧، ص ٣٥، ٣٦.
٣٤ـ جلال الدين السيوطى: الرحمة فى الطب والحكمة، مكتبة صبيح، القاهرة، ب ت، ص ١١٨ ـ ٢٠٩.
٣٥ـ الطوخى: تسخير الشياطين، ص ٥٣، ٩٤، ٩٥.
٣٦ـ E. W. Lane, Manners and Customs of the Modern Egyptians, J. M, Dent & Sons, Ltd, London, 1954, pp. 270 ff.
٣٧ـ الطوخى: البداية والنهاية، ص ١٣١، ١٣٢.
٣٨ـ البونى: المرجع السابق، ١٨، ٨٧ .
٣٩ـ الديربى: مرجع سابق، ص ١٢٠، ١٢٢.
٤٠ـ الطوخى: البداية والنهاية، ص ١٢٦.
٤١ـ الطوخى: إغاثة المطلوب، ص ٥٤.
٤٢ـ البونى: مرجع سابق، ج٢، ص ٢٠، ٢١.
٤٣ـ ابن الحاج التلمسانى المغربى: شموس الأنوار وكنوز الأسرار الكبرى، ط١ مكتبة صبيح، القاهرة، ب ت، ص ٢٢، ٢٣.
٤٤ـ الطوخى، تسخير الشياطين، ص ١٥٤.

٤٥ـ ابن الحاج: مرجع سابق، ص ١٤.
٤٦ـ الديربي: مرجع سابق، ص ٥٥، ١١٤.
٤٧ـ البوني: مرجع سابق، ج ٤، ص ١٢٩.
٤٨ـ أحمد أمين، مرجع سابق، ص ١٥٣.
٤٩ـ ابن الحاج، مرجع سابق، ص ١٣٠.
٥٠ـ المرجع نفسه، ص ١٣١.
٥١ـ الديربي: مرجع سابق، ص ٨٤، ٨٥.
٥٢ـ عبد الكريم السلجمائي، مرجع سابق، ص ١٩٥.
٥٣ـ الديربي: مرجع سابق، ص ٨١.
٥٤ـ ابن خلدون: المقدمة، ص ٣٣٢، ٣٣٣.
٥٥ـ عبد الفتاح الطوخي: المندل والخاتم السليماني والعلم الروحاني (للإمام الغزالي)، مكتبة القاهرة، ١٩٥٨، ص ٧٦.
٥٦ـ الديربي: مرجع سابق، ص ٧٧.
٥٧ـ الطوخي: تسخير الشياطين، ص ٥٠.
٥٨ـ لاحظ أن عدد مرات تلاوة العزيمة هو مجموع عدد صف من صفوف الوفق، وهو ١٩٥.
٥٩ـ فؤاد عباس: مدخل إلى الفولكلور الفلسطيني، دار الموقف العربي، القاهرة ١٩٨٥، ص ١٠٨. انظر أيضاً.
Esin Atil Renaissance of Islam Art of the Mamluks Smithrsonion Institution Press, Washington, 1981, p. 104.
٦٠ـ أحمد أمين: مرجع سابق، ص ٨٢.
٦١ـ راجع الأشكال ٥، ١٢، ١٤، ١٥، ١٦.
٦٢ـ الديربي: مرجع سابق، ص ١١١، ١١٥.
٦٣ـ السيوطي: مرجع سابق، ص ٨٦، ١٥٦.
٦٤ـ محمود نصار: التحف الجوهرية في العلوم الروحانية، ج١، مكتبة الجمهورية، القاهرة، ب ت، ص١٧، ١٨، ٥٨.
٦٥ـ تم ضبط الوفق بواسطة صاحب المقال.
٦٦ـ البوني: مرجع سابق، ج٤، ص٤، ١٣٨.
٦٧ـ راجع الاحتمالات المتعددة في الشكلين ٤، ٢٥.
٦٨ـ البوني: مرجع سابق، ج٤، ص ١٣٨.
٦٩ـ الطوخي: إغاثة المظلوم، ص ٥٢، ٥٣.
٧٠ـ الطوخي: المندل والخاتم، ص ٤٩، ٥١.
٧١ـ البوني: مرجع سابق، ج١، ص ٨٦، ٨٧.
٧٢ـ المقل: حمل الدوم، صمغ شجر يسمى الكور.
٧٣ـ الغار: شجر ينبت برياً دائم الخضرة، كان الرومان يتخذون منه إكليلاً يتوجون به القواد والشعراء.
٧٤ـ محمود نصار: مرجع سابق، ج ١، ص ٧٤، ٧٥ (انظر أيضاً دياب، مرجع سابق، ص٣٩).
٧٥ـ انظر دراسة محمد حافظ دياب: مرجع سابق، في الأمثلة العديدة والمشاهدات الاثنوغرافية من الواقع المباشر.
٧٦ـ الأثر: تكرر ورود اللفظ في النص ويقصد به شئ يستعمله الطالب أو الغريم مثل قطعة من ملابسه أو منديله.
٧٧ـ المرزوقي: مرجع سابق، ص ١٢.
٧٨ـ عبد الفتاح الطوخي: الكباريت في إخراج العفاريت، ط ٢، مكتبة صبيح، القاهرة، ١٩٥٩م، ص ١٦.
٧٩ـ محمود نصار: مرجع سابق، ص ٤٣.
٨٠ـ عبد الفتاح الطوخي: النور الرباني في العلم الروحاني، مكتبة صبيح، القاهرة، ب ت، ص ٨٧.
٨١ـ ابن الحاج: مرجع سابق، ص ٩.
٨٢ـ المرجع نفسه، ص ٢.
٨٣ـ انظر دياب: مرجع سابق، ص ٣٦، ٣٧.
٨٤ـ ابن الحاج، مرجع سابق، ص ٢.

حرز تاج الملك الأندزون
امتزاج الحكاية الشعبية
بالاعتقاد فى الحرز

إبراهيم كامل أحمد

الحرز فى اللغة هو الموضع الحصين . وفى اصطلاح المعوذين (من يكتبون التعاويذ) ما يكتب ويحمى حامله من المرض والخطر كما يزعمون باطلاً (١) فحامل الحرز يعتقد أنه يتحصن به من كل مكروه ويدفع به عن نفسه كل سوء. ومعنى الحرز، فى القاموس، أيضاً، التعويذة (٢) ، وهو المعنى نفسه الذى نقصده فى اللغة الدارجة .

قدم الاعتقاد فى الحرز

الاعتقاد فى الحرز من المعتقدات الشعبية الموغلة فى القدم؛ فقد كان سائداً بين قدماء المصريين، ويذكر واليس بدج(٣) فى كتابه السحر المصرى: إن كل رجل وامرأة وطفل فى مصر، غالبًا، كان يحمل تعويذة أو طلسمًا مكتوبًا عليه كلمات، وكان يصنع من البردى أو الأحجار الكريمة أو ما شابه ذلك .

وبعد فتح مصر وانتشار الإسلام بها لم يختف الحرز ولم ينته الاعتقاد فيه . فقط تغيرت اللغة إلى اللغة العربية واستخدمت آيات من القرآن الكريم وأسماء الله الحسنى ومقتطفات من دعاء الرسول، ولعل ما ساعد على بقاء الحرز واستمراره بعد ارتدائه الثوب الإسلامى أن العرب عرفوا الكهانة قبل الإسلام، وكانت فاشية فيهم لانقطاع النبوة . قال ابن إسحاق (٤) : « الأحبار من اليهود، والرهبان من النصارى، والكهان من العرب.. والكاهن لفظ يطلق على من يقوم بأمر آخر ويسعى فى قضاء حوائجه . ومن بين تلك الحوائج كان تقديم الحرز/ التعويذة » .

ولم يكن تقديم الحرز فى أى وقت من الأوقات بالمجان ؛ لقد كانت كتابة الحرز حرفة يتم التكسب منها .

الحرز وبائع الحروز فى الأدب الشعبى

من المصادفات الحسنة أن تراث الأدب الشعبى المصرى حفظ لنا نصًا قيمًا أمدنا بمادة ثرية عن الحرز وبائع الحروز . وهذا النص جزء من بابة (تمثيلية) من بابات خيال الظل، وهى بابة (٥) « عجيب وغريب » للأديب شمس الدين محمد بن دانيال الموصلى الكحال، الذى عاش فى مصر فى عصر الظاهر بيبرس، وتعد باباته وثيقة سجلت التاريخ الاجتماعى لمصر فى تلك الفترة .

قدم لنا « ابن دانيال» شخصية « عواد القرامطى » كاتب وبائع الحروز، وكيف كان يروج لبضاعته، وعرفنا بأسماء بعض الحروز التى أوردناها فيما بعد مطبوعة . ولنترك ابن دانيال يعرفنا بعواد القرامطى بائع الحروز :

« يخرج عواد القرامطى وينقض كالأجدل فينظر المرآة، ويضرب المندل، ويشير إلى الكف النحاس وإلى الصورة ويحرك المرآة فى البلورة ويقول :

اللهم يا من له الأسماء الحسنى، وياصاحب الآخرة والأولى والمقام الأسنى، الذى أمات وأحيا، وأفقر وأغنى، وخلق الإنسان من منى يمنى، وكرمه بالإحسان والحسنى، اسألك بالاسم الذى رفعت به السماء وأطلعت عليه آدم عليه السلام، إذ علمته الأسماء، أن تصلى على أنبيائك والمرسلين، واخصص اللهم بأكمل الصلوات والسلام على سيدنا محمد خاتم النبيين وعلى آله وأصحابه الطيبين المنتخبين، قولوا يا من حضر آمين .

اللهم أعذنا من همزات الشياطين، وسخط السلاطين، واصرف عنا عين الحسود، وكيد النساءواليهود، وحصنا بحصنك الحصين، وافض علينا من بركات طه وياسين، وانفع بما علمتنا إخواننا المسلمين، آمين آمين آمين. وقال رسول الله صلى الله عليه وسلم، ومجد وكرم وعظم : « من تعلم علمًا نافعاً وكتمه ألجمه الله بلجام من نار» ، فأعوذ بالله أن أكون من الأشرار والبخلاء الفجار، فلذلك ما أبخل بما أتانى الله من العلم المكنون، والسر المصون لأنه تعالى أطلعنى على خواص الحروف، وعلمنى أوفاق المئين والألوف، حتى جمعت فى هذه الأوراق زبد العزايم والأسماء والأوفاق، ومنافع سور القرآن العظيم العزيز، وسطرت ذلك بالزعفران واللازورد والذهب الإبريز. ثم يخرج الحروز، ويقول قولوا عند رؤيتها أعوذ بالله من الشيطان الرجيم، ثم يفتح تلك المهارق يصفها صف النمارق، ثم يقول أول ما كتبت باليمين وعرق فيه الجبين هذا الاسم الأعظم، وخاتم سليمان المعظم عليه السلام، وكف مريم، وأتبعته بالحصن الحصين، وحصن أبى رجانة لأمير المؤمنين (٦)، وهذا باب للعين والنظرة والحمى والحمرة، وهذا باب عقد لسان الأضداد ، وهذا باب التوابع فى الأولاد، وهذا باب لاستخراج المسبون وإبراء المجنون، وهذا باب لحل المعقود وبرء المكبود، وهذا باب للجاه والقبول ولمنع الحديد وركوب الخيل، استاهل على هذه المنحة دينار، وأنا أرخص عليكم بطريق الإيثار » .

لقد قدم لنا ابن دانيال فى هذا النص الأغراض التى يستخدم من أجلها الحرز، وعرفنا أن كتابة الحروز كانت حرفة يتكسب منها وسلعة لها طلابها .

طبيب مصرى يرصد ظاهرة الاعتقاد فى الحرز

يسمى الحرز، أيضًا، الحجاب . والحجاب هو الستر وكل ما احتجب وحرز (٧) يكتب فيه شىء ويلبس وقاية لصاحبه، فى زعمهم، من تأثير السلاح أو العين أو غير ذلك . وقد رصد الطبيب عبد الرحمن إسماعيل فى كتابه« طب الركة، الاعتقاد فى الحرز و الحجاب » ، وبعض من يقومون بكتابة الأحجبة ويروى لنا حادثة وقعت لصاحب له (٨) : « ففى جهة الكوم الأخضر من مديرية البحيرة جماعة انتشر صيتهم فى الآفاق بأنهم ممن يجيدون عمل التمائم والأحجبة حتى أن ثمن الواحدة منها لا يقل عن مائة قرش صاغ، وهم يأمرون صاحب التميمة بأن لا يفتحها وإلا ذهب التأثير المنتظر منها أدراج الرياح، وقد كتبوا لصاحب أعرفه تميمة فلم تأت بالغرض المقصود منها مع كونه شديد فى المحافظة على وصاياهم وما ذلك إلا ليظهر الله له كذبهم وباطلهم، ولما يئس هذا الصاحب عالج غلاف الحجاب وكان من الزصاص حتى فتحه فلما نشر الرقعة الموجودة فيه وجدها لا تحتوى على شىء مطلقًا من الكتابة، وكان لا يزال يعلق بفكره شىء من الاعتقاد بصحة التمائم والأحجبة، فلما رأى الحال كذلك خطر بباله أن الكتابة قد طارت لأنه حاول الاطلاع على ما فيها، ولم يقم بتأدية الوصايا التى أوصاها له الدجالون، ومما زاده وهماً أنه عرض مسألته على أحد الجهلاء المغفلين مثله فأخذ يلومه على ما فعله، ويرهن أنه لم يتجاسر أحد على ما فعل إلا وقد كف بصره وانطمست معالم بصيرته » .

حرز تاج الملك الأندزون

لعبت الصدفة دورها فى اطلاعى على هذا الحرز، فقد لفتنى إليه أن مالكه، رغم سعة علمه واتساع ثقافته، يعلقه فى بيته ويعتقد فى نفعه . وقد كان مالك الحرز كريماً فسمح لى بالاطلاع عليه، وعندما أثار الحرز فى رغبة البحث ودفعنى إلى الكتابة أذن لى بتصويره ونشره، فله منى الشكر الجزيل .

بسم الله الرحمن الرحيم
الحمد لله رب العالمين والعافية للمتقين
والصلاة والسلام على سيد الاولين
والاخرين محمد صلى الله عليه وسلم
وعلى اله وصحبه اجمعين والحمد لله
رب العالمين ورد في صحيح الاخبار
عن سيدنا انس ابن مالك روي
عن النبي صلى الله عليه وسلم انه قال
كان في قديم الزمان ملك يسمى الاندرون
وكان الاندرون قاعد وهو ساكن
في

في واد يقال له جبل النيران ووادي
الدخان وكان في حصن منيعة من شدة
مانعه ولا يقدر عليه انس ولا جان .
وكان على ذلك الحصن الف مدفع
بري بقنطار وكان معه الكلب الاندرون
الف سنجق ومع كل سنجق الف فارس
تحت كل فارس الف مقدم وكانوا كلهم كفار
يعبدون النار جهارا والدرهم والدينار دون
عبادة الملك الجبار قال الراوي وكان
الكلب الاندرون يقطع الطريق عن

المسلمين وينهب اموالهم فسمع النبي
صلى الله عليه وسلم وجهز له ثلاثة
الاف من فرسان المسلمين وكانوا المقدمين
عليهم سيدنا عمر ابن الخطاب وخالد ابن الوليد
ومعاذ ابن جبل وزبير ابن العوام فساروا
فرسان المسلمين واصحاب سيد الاولين
والاخرين مدة عشرة ايام حتى وصلوا
محلا للكلب الاندرون في جبل النيران
ووادي الدخان ونصبوا خيامهم فما
تموا ساعة واحدة الا وهم الكلب الاندرون
وصال

وصال وجال وقال من ينزل الى حومة
الميدان انا اسقيه كاس الموت والهوان
فنزل له اول فارس من فرسان المسلمين
فقلعه من فوق سرجه فرماه قتيلا ونزل
الثاني والثالث والرابع والخامس الى نحو
خمسين فارس قال الراوي فعند ذلك
ارتعب منه القوم المسلمين واصحاب سيد
الاولين والاخرين وقالوا يا ربنا اغثنا
بعلي قال الراوي فنزل جبريل عليه السلام
على النبي صلى الله عليه وسلم وقال يا محمد

ربك يقريك السلام ويخصك بالتحية
والاكرام ويقول لك انك لم تلحق المسلمين
مع الكلب الاندرون الا وقد قتلوا قال
الراوي فعند ذلك سيد الاولين والاخرين
ارسل الي الامام علي واخبره وقدمهم امير
المومنين عثمان ابن عفان رضي الله عنه
وتجهز الي السفر وسار وافي عشر رجال
فاتم نصف يوم رسول الله واصحابه
الا وصلوا محل الكلب الاندرون فما تموا
ساعة ونصبوا خيمة رسول الله
صلى الله عليه وسلم ووجد المسلمين
حايرين

حايرين مع الكلب الاندرون فما تموا
ساعة وركب امير المومنين علي ابن ابي
طالب كرم الله وجهه علي ميمونة كانه
السبع الطال وقال ارنا جوالي باقوم
المسلمين قال الراوي فلما الاندرون نظر
الي الامام علي كرم الله وجهه اتي اليه وقال
من انت ايها الفارس ومن اسمك قال له انا
امير المومنين انا اسمي علي والكنانة جدي
انا ابن عم رسول الله صلى الله عليه وسلم
قال الراوي فعند ذلك الاندرون صال وجال
وقال ما بقي لك اليوم مني خلاص يا علي

و نزلوا الاثنين وتقابلوا فلم احد ا
ينفع من الاخر بعد ست من النهار
نزل الامين من السماء قدر القبة
العظيمة وقلع التاج من علي راس
الاندرون وطار به ورماه في خيمة
النبي صلى الله عليه وسلم قال الراوي
فعند ذلك الكلب الاندرون ولى هاربا
من وجه الامام علي حتى الي عند
انواه وما زال الامام علي طابروه
فعند ذلك قالوا له اقوامه انت
كنت

كنت تقابل الوف وظن تراك تهرب
من فارس واحد قال لهم الاندرون
انا لم طقت لقا هذا الفارس ٣٣٣ ١
٣٣٣ انا كان معي خبرة ورثتها من
ابائي واجدادي فنزل علي طير ابيض
من السماء قدر القبة العظيمة
وقلع التاج من علي راسي ورماه في
خيمة سيد القوم فعند ذلك
قالوا له اقوامه نحن الزمناك بلقا
هذا الفارس فرجع الاندرون

وتقاتل مع الامام علي واحتمل امير المومنين
علي ميمونته وضربه بالسيف فنقسم
الاندرون نصفين وجنوده قال
الراوي فعند ذلك القوم المسلمين
اتوا الي مدينة الاندرون وقتلوا
رجالهم ودعوا ابناءهم واستخبوا
نساءهم ونهبوا اموالهم ورجع النبي
صلي الله عليه وسلم ومعه اصحابه
رضي الله عنهم اجمعين حتي اتواه
الي مكة فرحانين مسرورين
قال

قال الراوي فعند ذلك ابو بكر
الصديق رضي الله عنه كان
مريضا فعادوه ودعو عليه بهذا
الحرز فوجده في نسخة المرض
ولم يدري ما يقول قال الراوي
فعند ذلك النبي صلي الله عليه
وسلم فك تاج الاندرون ووجد
فيه هذا الحرز العظيم ووجده
ملفوف في خرقة من حرير اخضر وشاله
النبي صلي الله عليه وسلم وحطه

علي ابابكر الصديق وابي بكر شفي
في اسرع وقته وكانا امير المومنين
كبيانا عليه وشفي وقعد علي
قبله وقال له النبي صلي الله عليه
وسلم ما شانك يا ابابكر فقال
له الحمد لله يا رسول الله لا من
وضعت علي هذا الحرز اتوني
ثلاثة املاك مع كل واحد منهما
قدح من لبن ومن ماء ومن عسل
فقلت لهم يا رسول الله من انتم
فقالوا

فقالوا الي نحن املاك ثلاثة
ومعنا ملايكة لا يحصي عددهم
الا الله تعالي بخدم حامل هذا الحرز
العظيم قال الراوي فعند ذلك قام
رسول الله صلي الله عليه وسلم
وصلي ركعتين فقال الهي وسيدي
ومولاي انت نزل علي اخي جبرايل
يا نسيتي بدلني علي فضايل هذا
الحرز العظيم فعند ذلك نزل
جبريل وقال يا محمد ربك

يقريك السلام ويخصك بالتحية
والاكرام ويقول لك هذا الحرز سر
من اسرار الله تعالى وصنعه الله
قبل ان تخلق الدنيا بخمس مية
عام وكان مع ادم عليه السلام ومن ادم
الى هابيل ومن بعده الى واحد بعد
واحد حتى وصل الى سيدنا نوح عليه
السلام في السفينة حتى امنها
الله تعالى من غرق الطوفان عند
استواها على الجودي وبعد ذلك
صار

صار هذا الحرز العظيم مع واحد
الى واحد لما وصل الى الاولاد ورث
ومن كان معه هذا الحرز لم يصبه شي
من الهم والغم ومن كان معه هذا الحرز
يكون محبوبا عند جميع الخلق ومن كان
محبوسا وحمل هذا الحرز خلصه
الله من شدة الحبس ومن كان مديونا
وحمل هذا الحرز الا قضى الله دينه
وان كانت امراة تعسرت عن الولادة
ووضع عليها هذا الحرز الا احسن
الله خلاصها في اسرع وقته ومن كان

مريضا وحمل هذا الحرز الا شفاه الله
في اسرع وقته ومن يريد ان يتكلم مع
حاكم او ملك اوسلطان فليحمل هذا
الحرز العظيم يا محمد يقول الله هذا الحرز
افضل من حرز الغاسل سبعين مرة
وافضل من حرز البحر سبعين مرة السعيد
من حمل هذا الحرز او دخله في داره وان
كان في دار لم تاكله النار وان كان في بيت لم يدخله
سارق ولا عيان ولا حاسد ولا شيطان
ولا جنية ولا عقرب السعيد من حمل هذا
الحرز ودخل به على عدوه ولم يقدر عليه
قط

قط ابدا ومن حمل هذا الحرز يكون الله
ناصره وحافظه ومن شك فيه لم هو مسلم
والعياذ بالله تعالى وهو هذا والله اعلم
بسم الله الرحمن الرحيم اللهم اني اسالك
يا الله يا الله يا الله يا حي يا قيوم كعف
كهيعص حمعسق كماء انزلناه من السماء
فاختلط به نبات الارض فاصبح هشيما
تذروه الرياح وكان الله على كل شي مقتدرا
وانذرهم يوم الازفة اذ القلوب لدى الحناجر
كاظمين ما للظالمين من حميم ولا شفيع
يطاع علمت نفس ما احضرت فلا اقسم

بالخنس الجوار الكنس والليل اذا عسعس
والصبح اذا تنفس انه لقول رسول كريم ص
ص ص والقران ذي الذكر بل الذين كفروا في عزة
وشقاق ق ق ق والقران المجيد ن والقلم
وما يسطرون حم حم حم والكتاب المبين
الم الم الم ذلك الكتاب لا ريب فيه
هدى يس والقران الحكيم انك لمن المرسلين
على صراط مستقيم الر الر الر كتاب
احكمت اياته ثم فصلت من لدن حكيم
خبير الم الله لا اله الا هو الحي القيوم
نزل عليك الكتاب بالحق مصدقا
لما بين يديه وانزل التوراة والانجيل
من

من قبل هدي للناس وانزل الفرقان
اسالك اللهم يا قدوس يا حي يا قيوم
يا بديع السموات والارض يا ذا الجلال
والاكرام يا ارحم الراحمين يا اكرم الاكرمين
يا رب العالمين يا الله يا عظيم السلطان
يا قديم الاحسان يا دايم بلا زوال يا حنان
يا منان يا رحمة يا حق يا ود ودود تودوت
بالود والود في ود ودك يا ودود يا الله
تمجدت بالمجد والمجد في مجد مجدك
يا مجيد يا الله يا حليم تحلمت بالحكمة
والحكمة في حكمة حكمتك يا حكيم يا الله

يا قدوس تقدست بالقدس والقدس
في قدس قدسك يا قدوس يا الله تكرمت
بالكرم والكرم في كرم كرمك يا كريم يا الله
يا عزيز تعززت بالعز والعزة في عز عزك
يا عزيز يا الله يا لطيف تلطفت باللطف
واللطف في لطف لطفك يا لطيف يا الله
يا سلام تسلمت بالسلام والسلام في
سلام سلامك يا سلام يا الله يا قدير
تقدرت بالقدرة والقدرة في قدرة قدرتك
يا الله يا عظيم تعظمت بالعظمة والعظمة
في عظمة عظمتك يا عظيم يا الله
تكبرت

تكبرت بالكبرة والكبرة في كبرة كبرتك
يا كبير يا الله يا رحيم ترحمت بالرحمة
والرحمة في رحمة رحمتك يا رحيم يا الله
يا ملك تملكت بالملك والملك في ملك
ملكك يا ملك يا الله يا غفار تغفرت
بالغفرة والغفرة في غفرة غفرتك يا غفار
يا الله تحفظت بالحفظ والحفظ في
حفظ حفظك يا حفيظ يا الله
تجللت بالجلال والجلال في جلال
جلالك يا جليل يا الله يا من هو

لا اله الا هو علي كل شي قدير يا من هو
بالعباد رووف رحيم يا من ليس
كمثله شي وهو السميع البصير الا له
نظير في ملكه ولا مدبر ولا شريك
ولا وزير يا راحم الشيخ الكبير يا
رازق الطفل الصغير يا جبار العظم
الكسير يا الله يا رازق يا مهيمن يا الله
يا عظيم يا الله يا حليم يا الله يا بصير
يا الله يا عزيز يا الله يا مجيد يا الله
يا من هو فعال لما يريد يا ذا البطش
الشديد

الشديد والامر الرشيد يا شمخيثا
يا عظيم السلطان اشمخ كما يا لها لي
علي برزخ يا بوه نموه اه اه اه هذا
هد هيات اهيا اووان وال شدا
سبحان الله العظيم سبحان الله
الكريم سبحان الله القديم سبحان
الله ذي العزة والجبروت اسالك
اللهم بحق سرك العظيم الاعظم الكبير
الاكبر المكنون المخزون يا علم غيبك
الذي لم يطلع عليه احد من خلقك
واسالك بحق اسمك الذي شرفت

به محمد نبيك فرقا به الي غالب غبي
اواري وبحق اسمك العظيم الاعظم
الذي تحبه وترضا به حرز من دعاك
وتنجز له دعوته واسالك اللهم
باسمك العظيم الاعظم الذي نزل
لعظمتك كل عظيم واسالك واتوسل
اليك بحق هذه الاسماء برفع بروح
مصطفي كرهو بسيار النور التام يا رب
كما ابدي يا رحمة يا الله يا ودود ودود
يا حق
علي والله
من ورائهم
محيط

محيط بل هو قران مجيد في لوح محفوظ
لو انزلنا هذا القران علي جبل لرايته
خاشعا متصدعا من خشية الله
وتلك الامثال نضربها للناس لعلهم
يتفكرون اسالك يا الله واتوسل
به اليك الله لا

١	٤	٥	٤
٤	٥	٤	٩

اله الا هو الحي
القيوم لا تاخذه سنة ولا نوم له
ما في السموات وما في الارض من ذا
الذي يشفع عنده الا باذنه

يعلم ما بين ايديهم وما خلفهم ولا
يحيطون بشيء من علمه الا بما
شا ووسع كرسيه السموات والارض
ولا يوده حفظهما وهو العلي العظيم
والله خير حفظا وهو ارحم الراحمين
كافي كافي حفيظ حفيظ مجيد
له معقبات من بين يديه ومن خلفه
يحفظونه من امر الله انا نحن نزلنا
الذكر وانا له لحافظون وهو القاهر
فوق عباده ويرسل عليكم حفظة
ولقد

ولقد جعلنا في السماء بروجا وزيناها
للناظرين وحفظناها من كل شيطان
رجيم وحفظا ذلك تقدير العزيز العليم
وانا له لحافظون وانوسل بهذا الا اليك
بحقك يا الله
وبحق اياتك
العظيمه
وباياتك الشريفه

ط	ک	ه	٣
ح	ح	و	ک
حم	ه	ى	٩

وبحق ملائكتك المقربين وبحق المرسلين
وبحق اوليائك الصالحين من اهل

السموات واهل الارضين يا الله ان
تنفع من حمل هذا الحرز من جميع
الاعدا والحاسدين وان تشفي حامل
الحرز من جميع الامراض والاسقام ومن
جميع الحزنه والحزن ومن جميع ما يكون
ويخاف ومن شر الليل والنهار ومن كيد
الفجار ومن شر الظالمين والحاسدين
ومن شر الباغضين والكافرين بفضلك
ونتوكل بالله يا الله ان تجعل النور والمحبة
والمهيبه والعز والنصر على جميع الخلق
بيض

بيض وجه من حمل هذا الحرز بفضلك
يا الله انت قلت وقولك الحق وصلى الله
على سيدنا محمد وعلى اله وصحبه وسلم
واسالك اللهم بحق الاسم الاعظم الذي
قراه ادم عليه السلام حتى دخل به الجنة
واكل من الشجرة وهبط الى الارض واسالك
بالاسم الذي قراه ابراهيم عليه السلام
فنجيته من النمرود واسالك اللهم بحق
الاسم الاعظم الذي مكتوب على خاتم سليمان
فوهبت له ملكا لا ينبغي لاحد سواه
وسخرت له الريح والجن والانس وبحق

بالاسم الذي قراه موسى عليه السلام
فنجيته من فرعون وقومه وبحق الاسم
الاعظم الذي قراه الخضر عليه السلام
ومشى به على الماء فلم يبتل قدما
وبحق الاسم الاعظم الذي قراه عيسى
عليه السلام فجعلته يحيى الموتى وبحق
الاسم الذي دعاك به يعقوب عليه
السلام فنجيته من الغم والحزن
واسالك يا الله بحق اسمك كل اسم
وهو ان تجعل حامل حجابي هذا في
مكنونا

مكنون سترك وان ترزقه الهيبة
والمحبة والعز والجاه والنصر على جميع
الاعداء فانك قلت وقولك الحق
في كتابك المنزل على لسان نبيك
المرسل وقال ربكم ادعوني استجب لكم
دعوتك فاستجب دعائي يا الله
انك على ما تشاء قدير ولا حول
ولا قوة الا بالله العلي العظيم وصلى
الله على سيدنا محمد وعلى اله
وصحبه اجمعين والحمد لله رب
العالمين امين
تم

منا وما تاخر صغارها وكبارها وان تطهرنا
من الذنوب والخطايا كما يطهر الثوب الابيض
من الدنس بالماء انك على ما تشاء
قدير وبالاجابة يا نعم المولى ويا نعم النصير
ولا حول ولا قوة الا بالله العلي العظيم
وصلى الله على سيدنا محمد وعلى اله
وصحبه اجمعين والحمد لله
رب العالمين امين تم
تم هذا الحرز المبارك بحمد الله
وعونه وحسن توفيقه على يد
كاتبه

كاتبه الفقير جاد يوسف
الخطيب القوصي بلدا
المالكي مذهبا
عفي عنه
تم



وصف الحرز

الحرز كتاب من القطع الصغير طوله ١٠ سم وعرضه ٧,٥ سم لكى يسهل حمله أو تعليقه . مجلد بالجلد السختيان البنى المائل إلى الاحمرار . وقد زخرف الجلد بالحفر بتقسيم دفة الكتاب إلى أربعة مثلثات بخطوط متصالبة تمتد من الزاوية إلى الزاوية المقابلة لها، ويحوى كل مثلث وريدات تأخذ شكل الشمس المشعة .

والكتاب محفوظ فى حقيبة من الجلد نفسه، مربعة، طول ضلعها ١٠ سم، تزينها خطوط مستقيمة ولها غطاء .

نص حرز تاج الملك الأندزون

لقد دفعنى إلى العناية بهذا النص أمور عدة؛ أولها : امتزاج الحكاية الشعبية بالحرز مما يجعله جديراً بالدراسة لاختلافه عن نصوص الحروز الأخرى التى اطلعت عليها. **وبين يدى نسخة مطبوعة من «حرز الجوشن الكبير» يصفه طابعه(٩) :«وهو حرز عظيم الشأن جليل القدر والبرهان»**، وهو عبارة عن أدعية خالصة.

ثانيها: نشر النص ودراسته يتيح الفرصة لمن يرغب فى تسليط المزيد من الضوء عليه، فمبلغ علمى أن النص لم ينشر من قبل.

ثالثها: محاولة التعرف على السبب وراء وضع هذه الحكاية الشعبية فى خدمة نص الحرز والإصرار على إضفاء القداسة على نص الحرز.

يبتدئ النص بعد حمد الله والصلاة على الرسول: «ورد فى صحيح الأخبار عن سيدنا أنس بن مالك روى عن النبى ﷺ أنه قال: كان فى قديم الزمان ملك يسمى الأندزون»، وهذا يعطى انطباعاً للقارئ أو السامع أنه يتلقى حديثاً نبوياً شريفاً. ولكن تأتى عبارة «كان فى قديم الزمان» لتكشف أننا أمام حكاية شعبية، ويؤكد هذا استخدام تعبير «قال الراوى» أكثر من مرة، وكان فى قديم الزمان وقال الراوى من لوازم الحكاية الشعبية، وبالذات تلك الحكايات التى كانت تروى ليتلقاها الناس سماعاً.

البطل فى الحكاية هو سيدنا على بن أبى طالب. فبعد مقتل نحو خمسين فارسًا من المسلمين فى المبارزة مع الملك الأندزون «ارتعب منه القوم المسلمين وأصحاب سيد الأولين والآخرين، وقالوا يارينا أغثنا بعلى»، وما أن علم النبى بحال المسلمين من جبريل عليه السلام «فعند ذلك سيد الأولين والآخرين أرسل إلى الإمام على وأخبره» .ويمضى الراوى فى وصف مافعله سيدنا على بعد وصوله مع الرسول إلى ميدان المعركة «فما تموا ساعة وركب أمير المؤمنين على بن أبى طالب كرم الله وجهه على ميمونه كأنه السبع الطال»، وحين يسأل الملك الأندزون عليًا: من أنت أيها الفارس؟ يجيبه: «أنا أمير المؤمنين أنا اسمى على والكنانة جدى أنا ابن عم رسول الله ﷺ». ولما استمرت المبارزة بين الملك الأندزون والإمام على، دون حسم، يرسل الله جبريل الأمين لمساعدة الإمام على بحرمان الملك الأندزون من تاجه الذى يحوى الحرز الذى يجعله لا يقهر «نزل الأمين من السماء قدر القبة العظيمة وقلع التاج من على رأس الأندزون وطار به ورماه فى خيمة النبى ﷺ». فعند ذلك ولى الملك الأندزون هارباً، ولما ألزمه قومه بالرجوع ولقاء سيدنا على، ضربه سيدنا على بالسيف فقسمه نصفين.

وأسلوب تقديم الحكاية لسيدنا على يفصح عن ميول تشيعية شيعية؛ فسيدنا على هو أمير المؤمنين والإمام وابن عم رسول الله. وتعبير «ابن عم رسول الله» كان يستخدمه كل من حزب العباسيين وحزب العلويين بوصفه سنداً فى الصراع السياسى للوصول إلى الخلافة، حتى أن قصص ألف ليلة وليلة(١٠)، التى يلعب فيها هارون الرشيد دوراً، يظهر فيها هذا التعبير؛ ففى حكاية «التاجر أيوب وابنه غانم وبنته فتنة»: فعلى تكة سروال قوت القلوب محظية هارون الرشيد: «مرقوم بالذهب أنا لك وأنت لى يا ابن عم النبى». وفى «نوادر هارون الرشيد مع الشاب العمانى» يقدم الوزير جعفر هارون الرشيد «هذا أمير المؤمنين وابن عم سيد المرسلين». ولم يكن سيدنا على سبباً فى نجاة المسلمين، فقط، بل، أيضًا ، سببًا فى شفاء سيدنا أبى بكر الصديق عن طريق الحرز الذى يقول عنه جبريل للنبى «هذا الحرز سر من أسرار الله تعالى وضعه الله قبل أن تخلق الدنيا بخمسمائة عام وكان مع آدم عليه السلام ومن آدم إلى هابيل ومن بعده إلى واحد بعد واحد حتى وصل إلى سيدنا نوح عليه السلام فى السفينة حتى أضمنها الله تعالى من غرق الطوفان عند استوائها على الجودى وبعد ذلك صار هذا الحرز العظيم مع واحد إلى واحد لما وصل إلى الأندزون».

وتشبه طريقة انتقال الحرز طريقة انتقال الإمامة عند فرقة الحربية من فرق الشيعة؛ فقد ذكر الحسن بن موسى النوبختى فى كتابه «فرق الشيعة»(١١): «ومن الكيسانية فرقة الحربية أصحاب عبدالله بن حرب الكندى وهم يقولون بالتناسخ، ويزعمون أن الإمامة جرت فى على، ثم فى الحسن، ثم فى الحسين، ثم فى ابن الحنفية». وكذلك فرقة البيانية التى زعمت

أن روح الإله دارت فى الأنبياء والأئمة حتى انتهت إلى على، ثم دارت إلى محمد ابن الحنفية. ويجعل الراوى الحرز فى تاج الملك الأندزون: «قال الراوى فعند ذلك النبى صلى الله عليه وسلم فك تاج الأندزون ووجد فيه هذا الحرز العظيم ووجده ملفوفاً فى خرقة من حرير أخضر». وتتشابه فكرة وجود الحرز فى التاج مع ما رواه الدميرى (٧٤٢ ـ ٨٠٨هـ) فى كتابه «حياة الحيوان الكبرى» عن ترس من وضعه على رأسه أزال عنه الصداع، وأن الترس كان يحوى بطاقة كتبت فيها آيات من القرآن، فيروى الدميرى[١٢] : «ووجد أيضاً فى ذخائر بنى أمية ترس مربع من ذهب، وعليه أزرار من الزمرد الأخضر مملوء بالمسك والكافور والعنبر الخام، وكان من جعله على رأسه أزال عنه الصداع البتة فى الوقت والساعة، ففتقوا الترس فوجدوا فى باطن أزراره بطاقة مكتوباً فيها: «بسم الله الرحمن الرحيم. ذلك تخفيف من ربكم ورحمة[١٣] ... بسم الله لرحمن الرحيم. يريد الله أن يخفف عنكم وخلق الإنسان ضعيفاً [١٤] ... بسم الله الرحمن الرحيم . وإذا سألك عبادى عنى فإنى قريب أجيب دعوة الداعى إذا دعان [١٥] ... بسم الله الرحمن الرحيم . ألم تر إلى ربك كيف مد الظل ولو شاء لجعله ساكناً [١٦] ... بسم الله الرحمن الرحيم . وله ما سكن فى الليل والنهار وهو السميع العليم [١٧]». ولا أحسب أنى أذنب بعيداً إذا افترضت أن واضع حكاية «حرز تاج الملك الأندزون» قد اطلع على ما أورده الدميرى عن الترس الذى وجد فى ذخائر بنى أمية، وجعل منه الفكرة الأساسية فى حكايته . هذا إلى جانب الاستعانة بخبر آخر ورد فى كتاب «الذخائر والتحف» للقاضى الرشيد بن الزبير (القرن الخامس الهجرى) أن حلى كسرى وتاجه وثيابه أرسلت إلى عمر ليراها المسلمون [١٨] «فقال عمر: على بمحلم وكان محلم هذا أحسن عربى يومئذ بأرض المدينة جسماً . فألبس تاج كسرى على عمودين خشب وصب عليه أوشحته وقلائده وثيابه ، فأجلس للناس فنظر إليه عمر ونظر إليه الناس ، فرأوا أمراً عظيماً من أمور الدنيا وفتنتها» .

ولعل ما يؤيد تأثر واضع الحكاية بخبر تاج كسرى أنه يجعل ديار الملك الأندزون جبل النيران ووادى الدخان، وكان كسرى مجوسياً يقدس النار. وقد وصف الراوى الملك الأندزون وأتباعه : «وكانوا كلهم كفاراً يعبدون الأحجار والدرهم والدينار دون عبادة الملك الجبار» .

وإذا ما حاولنا تأريخ هذه الحكاية الشعبية للتعرف على العصر الذى ظهرت فيه، فإننا نجد فى نص الحكاية نفسها ما يساعدنا فى هذا ؛ فالراوى يقول على لسان جبريل عليه السلام: «يا محمد يقول الله هذا الحرز أفضل من حرز الغاسلة سبعين مرة وأفضل من حرز البحر سبعين مرة» . وحرز البحر، أو حزب البحر ، كتاب أدعية مشهور أوله: «يا الله، ياعلى، ياعظيم ..» لأبى الحسن الشاذلى [١٩] على بن عبد الله الشاذلى، الذى سكن الإسكندرية وتوفى بصحراء عيذاب فى طريق الحج (٦٥٦هـ/١٢٥٨م) ، وهو مؤسس الطائفة الشاذلية من المتصوفة. وقد ألف حزبه (حرزه) فى البحر الأحمر للسلامة بالسفر.

وهكذا يمكننا أن نقول مطمئنين : إن حكاية وحرز تاج الملك الأندزون وضعا فى وقت متأخر عن وضع حرز (حزب) البحر ، ويؤكد هذا المفاضلة التى يجريها الراوى بين حرز تاج الملك الأندزون وحرز البحر؛ مما يدل على أن الأخير كان معروفاً مشهوراً. وفى آخر الحرز نجد هذه العبارة «كاتبه الفقير جاد يوسف الخطيب القوصى بلداً ، المالكى مذهباً عفى عنه» ، وقوص مدينة فى صعيد مصر تحولت إليها الحركة التجارية فى القرن الحادى عشر الميلادى بسبب الحملات الصليبية ، وصارت ملتقى الحجاج فى طريقهم إلى الحجاز على مرفأ عيذاب . ولعل هذا يفسر لنا نشأة حكاية تاج الملك الأندزون التى كانت تلقى على مسامع التجار والحجاج ومحاولة الترويج للحرز ومنافسة حرز البحر الذى كان رائجاً فى جوار ضريح الشاذلى على طريق الحج.

ويفيدنا، أيضًا، فى تأريخ النص ما فيه عن استخدام المدافع فى حصن الملك الأندزون: «وكان على ذلك الحصن ألف مدفع يرمى بقنطار» ، وهذا يجعلنا نعود بالنص إلى أواخر العصر المملوكى ، خاصة وأن كلمة مدافع استخدمت فى نص فى «بدائع الزهور فى وقائع الدهور» لابن إياس الحنفى عند الحديث عن المراكب التى أنشأها السلطان الغورى بالسويس[٢٠]: « وكان عدة المراكب التى أنشأها السلطان بالسويس عشرين مركبًا ، وقد أشحنها بالمكاحل والمدافع والبارود» ، وكان ذلك ضمن حوادث رجب سنة ٩٢١هـ. ومن المعروف أن استخدام المدافع فى الشرق الإسلامى ظهر فى النصف الثانى من القرن الرابع عشر الميلادى؛ فقد استخدم العثمانيون مدافع الحصار فى أثناء استيلائهم على القسطنطينية (١٤٥٣م) ، كما استعملوا المدافع البرونز التى تقذف الحجارة. وقد برز أثر مدفعية الميدان العثمانية ضد المماليك المصريين فى القرن الخامس عشر.

وفى حكاية معروف الإسكافى، من حكايات ألف ليلة وليلة، وصف لاستخدام المدفع: «وحط الذخيرة وأشعل الفتيل

وحرر على بيت الإبرة وأشعل النار فخسف البرج من الأربعة أركان».

لقد حرص مبتدع هذه الحكاية الشعبية على إضفاء القداسة عليها؛ فهو يصورها على أنها حادثة تاريخية وقعت فى زمن الرسول ﷺ ويرويها عنه أنس بن مالك، ويجعل الحرز سبباً فى شفاء أبى بكر الصديق، كما جعل جبريل عليه السلام يتنزل على الرسول ليعرفه بفضائل الحرز. لقد لعبت الرغبة فى الترويج للحرز دوراً أساسياً ومهماً فى ابتداع هذه الحكاية التى امتزجت فيها الحكاية الشعبية بالحرز.

وأرجو أن يكون نشر هذا النص والتعليق عليه إسهامًا متواضعاً فى خدمة دراسة الأدب الشعبى.

الحواشى

(١) لويس معلوف: المنجد فى اللغة - مادة حرز.
(٢) د.عبد المنعم سيد عبد العال: معجم الألفاظ العامية ذات الحقيقة والأصول العربية - مادة حرز.
(٣) E.A. Wallis Budge: EGYPTIAN MAGIC, pp. 4.
(٤) د.محمد إبراهيم الفيومى: فى الفكر الدينى الجاهلى قبل الإسلام - ص ٢٤٦ - ٢٤٧.
(٥) شمس الدين محمد بن دانيال الموصلى الكحال: مخطوط كتاب طيف الخيال - رقم ٤٧٧٢ أدب - دار الكتب المصرية .
(٦) المقصود بأمير المؤمنين، هنا، سيدنا على بن أبى طالب.
(٧) لويس معلوف: المنجد فى اللغة - مادة حجب.
(٨) عبد الرحمن أفندى إسماعيل: طب الركة - ص ٣٧ - ٣٨ - المطبعة البهية - القاهرة - ١٣١٠ هـ.
(٩) حزب الجوشن الكبير- مكتبة محمد على صبيح وأولاده بمصر.
(١٠) ألف ليلة وليلة - ٤ مجلدات - مكتبة ومطبعة محمد على صبيح وأولاده - القاهرة - د.ت.
(١١) الحسن بن موسى النوبختى وسعد بن عبد الله القمى: فرق الشيعة - ص ٤٠ - دار الرشاد - القاهرة - ١٩٩٢.
(١٢) كمال الدين محمد بن موسى الدميرى: حياة الحيوان الكبرى - ج ١ ص ٨٢ - دار التحرير - القاهرة - ١٩٦٥.
(١٣) سورة البقرة، آية ١٧٨.
(١٤) سورة النساء، آية ٢٧.
(١٥) سورة البقرة، آية ١٨٦.
(١٦) سورة الفرقان، آية ٤٥.
(١٧) سورة الأنعام، آية ١٣.
(١٨) القاضى الرشيد بن الزبير: كتاب الذخائر والتحف - ص ١٦٠ - ١٦١ - الكويت - ١٩٨٤.
(١٩) خير الدين الزركلى: الأعلام - قاموس تراجم - جزآن - القاهرة - ١٩٢٧.
فرديناند توتل: المنجد فى الأدب والعلوم - معجم لأعلام الشرق والغرب - المطبعة الكاثوليكية - بيروت.
(٢٠) محمد بن أحمد بن إياس الحنفى: بدائع الزهور فى وقائع الدهور - ج ٤ - القاهرة - ١٩٦٠.
(٢١) ألف ليلة وليلة - ج ٤ - ص ٣٠٠ - مكتبة ومطبعة محمد على صبيح وأولاده - القاهرة - د. ت.

مفهوم الحكاية الشعبية

تأليف: ڤالتراود ڤولر
ماتياس ڤولر
ترجمة: أحمد عمـــار

«كان يا ما كان، وفى منتصف الشتاء، ومع تساقط الجليد من السماء على الأرض كالريش...»

(سنو وايت والأقزام السبعة)

حياة الإنسان «حدوتة» تبدأ ككل البدايات فى الحياة، ثم تنتهى.. كما تنتهى الحكايات....

وهكذا كانت حياة أحمد محمد محمود عمار.. بدأت لتنتهى.. وفجأة انتهت.. قبل أن يتم ترجمة هذا الكتاب: «كان يا ما كان...»



ومجلة الفنون الشعبية إذ تنعى إلى القراء هذا الأديب الشاب، الذى وافته المنية فجأة، تتقدم إلى أسرته وأصدقائه سائلين المولى عز وجل أن يتغمده برحمته وأن يلهمنا جميعًا الصبر والسلوان..

تقديم

فى العدد الأسبق من المجلة (٤٥، ديسمبر ١٩٩٤) قمت بترجمة الفصل الأخير من كتاب ماتياس و ڤالتراود ڤولر «كان يا ما كان...»، وكان هذا الفصل بعنوان «الحكاية الشعبية فى القرن العشرين»، وبعد أن أعدت قراءة الكتاب وجدت فيه مادة مهمة للمهتمين بالحكاية الشعبية، فقررت أن أواصل ترجمة أجزاء الكتاب الأخرى؛ ولكن هذه المرة بادئاً من أول الكتاب، وبالتحديد، الفصل الأول الذى بين أيديكم فى هذا العدد بعنوان «مفهوم الحكاية الشعبية»، راجيًا أن أستطيع مواصلة ترجمة الأجزاء الأخرى من الكتاب فى أعداد قادمة إن شاء الله. فى هذا الفصل يحاول كل من ماتياس وڤالتراود ڤولر معالجة الحكاية الشعبية بوصفها شكلاً أدبيًا؛ وذلك عن طريق دراسة بنيتها وشخوصها وصلتها بالواقع وأنواعها المختلفة، مع فصل كل نوع، من تلك الأنواع، عن كل ما قد يقترب منه من أشكال أدبية أخرى. فى هذا الفصل نجد، أيضًا، محاولة لتوضيح العلاقة بين كل من الحكاية الشعبية والدين، وتأثر الحكاية الشعبية بالمعتقدات المختلفة للشعوب.

يتعرض المؤلفان فى هذا الفصل، أيضًا، للعديد من أشكال النقد التى وجهت للحكايات الشعبية، محاولين الرد على هذا النقد، موضحين أن السلبيات التى نسبت إلى الحكاية الشعبية بوصفها شكلاً أدبيًا، وخاصة أدب الأطفال، ليست سلبيات حقيقية، كما نجد فى هذا الفصل شرحًا للدور المهم الذى يلعبه الخيال فى فهم الحكاية الشعبية، والدور الذى تلعبه الحكاية الشعبية فى إثراء الخيال وتنشيطه عند السامع والقارئ لها، وأهمية ذلك فى واقع الحياة العملية.

وفى نهاية الفصل يتعرض المؤلفان لمدى انتشار الحكاية الشعبية وتأثيرها فى ألوان الفنون الأخرى.

أحمد عمار

«كان يا ما كان...» بهذه العبارة، التى تعبر عن صيغة الدخول فى الحكاية الشعبية، والتى يعبر عنها فى بعض الأحيان بصيغ أخرى مثل: عاش فى مرة من المرات...»، أو «منذ زمن بعيد...»، بمثل هذه العبارة تتميز الحكاية الشعبية بمدخل خاص بها، والتى أصبحت مألوفة عند المستمع، ومؤخراً عند القارئ. وتعتبر هذه الطريقة فى الدخول إلى الحكاية الشعبية صورة من صور العودة إلى الماضى، حيث إن الحاضر فى معظم الأحيان يكون صعباً مظلماً بدرجة لا تدع الفرصة لربطه بعالم الحكاية الشعبية الخيالى الحالم. ولذلك وجب على الحكاية الشعبية أن تبنى نفسها باعتبارها عالماً مضاداً للواقع، وبوصفها عالماً بعيداً بعداً تاريخياً.

ولكن هذا لا يعنى أن الحكاية الشعبية تفقد نفسها فى عوالم غير محددة؛ بل تظل فى المحيط المكانى والزمانى المألوف، ولا تتخلى، أبداً، عن ارتباطها بالواقع، برغم السحر والعجائب التى تتميز بهما.

«تجر الحمير الأجولة إلى الطاحونة، وتُساق الماشية إلى المراعى، ويربط الثور إلى المحراث...»، وتهفى الإشارة إلى الخلفية الطبيعية فى الحكاية الشعبية بسيطة، فقلما يتم وصف الغابة وصفاً دقيقاً، فقط عندما يتطلب الحدث ذلك، ويشار إليها، فقط، بأنها كثيفة. وبالطريقة نفسها تُصور الأكواخ والحديقة والقرية والممرات. وهناك، فقط، حيث ترتبط أحداث الحكاية الشعبية بعالم الحياة اليومية، يوصف الواقع وصفاً أدق؛

وذلك قبل الانتقال إلى عالم الحكاية غير الواقعي. ولكن مثل هذا الامتناع عن الوصف داخل الحكاية لا يعني بأية حال من الأحوال تحديداً للقدرة على التخيل، بل على العكس، إنه يساعد على إثارة الخيال؛ فكل واحد منا لديه صورته الخاصة عن الغابة، عن عين الماء، وعن البئر. وهكذا تستحضر الذكريات، ويمكن، بل يجب، أن تستدعى الخبرات الشخصية لاستكمال - أو بمعنى آخر - لملء الفراغات داخل الصورة. ففي وصف الأميرة نقول عنها ، فقط، إنها جميلة، وكل واحد له أن يضع صورة الفتاة الجميلة، التي يملكها في مخيلته مكان الأميرة. وبذلك يتطلب الأمر منا التفكير من منطلق خبراتنا الشخصية ومجموع قدراتنا على التقييم، مما يعمل على تنشيط المستمع والقارئ.

إن المغامرات والأحداث التي تجتمع في مجرى حياة البطل في الحكاية الشعبية هي التي تصنع الحكاية، وبهذا تتحدد الحكاية بأحداثها. والحكاية الشعبية لا تعرف الوصف الطويل، ولا تعرف التأمل ولا تعرف رسم الشخصيات رسماً دقيقًا، ولا تعرف التحليل. والمواقف النفسية يتم تحويلها إلى أحداث؛ فالبطل الذي يشعر بالعطف نحو سيدة عجوز يقتسم معها خبزه، بدلاً من أن يشكو أو يرثى حظها. وهنا، تجب الإشارة إلى المساواة في البطولة بين الرجال والنساء داخل الحكاية الشعبية، ولا تصور البطلات باعتبارهن مخلوقا يستحق الرثاء ويحتاج العون، ولكنهن يظهرن نشاطاً ويبدين استعداداً للتضحية، كما يفعل الأبطال من الرجال، وهن يطفن العالم - على العكس تمامًا من الواقع التاريخي - للعثور على المفقودين والمخطوفين، وذلك لكي يثبتن أنفسهن في مواجهة أسرة معادية لهن. وواجب البطل، في إطار الحكاية الشعبية بما يتفق مع قضائه وقدره ومقدرات حياته، هو أن يعمل على استمرار أحداث الحكاية، وفي تطور البطل يكمن مغزى الحكاية الشعبية؛ فبسبب الضيق، الذي قد يكنّى عنه بالأمان المنزلي، ينطلق البطل إلى العالم الخارجي، ويغادر أسرته ووطنه. وفي بعض الأحيان يوصف وجود البطل داخل مكان بعينه، بصورة كوميدية ساخرة.

يمضى البطل أيامه داخل أحد الأفران. وتختلف الأسباب التي تدفعه إلى أن يخرج من هذا الملل وهذه المحدودية في المكان؛ فهو لا يريد أن يظل عبئًا على والديه، أو يريد أن يتعلم إحدى الحرف، أو يريد أن يبحث عن زوجة، أو يريد أن يساعد المحتاجين، وكل هذا بدافع البحث عن المغامرة لدى الشباب.

وفي إحدى الحكايات الشعبية؛ حيث خرج فتى لكي يتعلم الخوف، نجد أن البطل يعرض بصورة ساخرة بعض الشئ، وذلك لغرابة الدافع الذي خرج من أجله، ونجد البطل وقد استطاع أن يصمد أثناء مغامرته في البقاء على سلم أحد أبراج الكنيسة تحت الصليب في قصر من قصور الأشباح، دون أن يمسه سوء، وفي النهاية نعلم أنه استطاع أن يعرف معنى الخوف لأول مرة في فراش الزوجية، وأثناء بحث البطل عن المغامرة يمر بالعديد من الممالك، ويأتي على مدن، ويعبر جسوراً وأنهاراً ،وفي حالات كثيرة يصل إلى نهاية العالم؛ حيث يجد جبلاً من الزجاج أو يدخل مجال قوى الأشباح. وكثيراً ما يجد البطل الكلمة الصحيحة والحركة الصائبة، وكأنه يعيش في انسجام مع العالم، والكون بأكمله، هذا الانسجام هو الذي يعطى إحساساً بالهدوء.

ويعرف عالم الحكاية الشعبية العديد من المستويات:

مستوى عالم المدن والقرى والحقول والمراعي والموانيء، ومستوى العالم السفلي الذي يمكن للبطل أن يجد مدخلاً إليه، أو إلى عالم الغابات الكثيفة المظلمة، ويمكن أن يصل إلى عالم أعالي الأشجار التي تصل قممها إلى مشارف السماء.

ويتجول البطل في العالم، وفي نهاية جولاته، وبعد أن يجتاز العديد من الاختبارات الشاقة، تتحقق له السعادة ويجد العدالة. وبهذا يكون لتجوال البطل - في العالم بجميع مستوياته بما فيها مستوى مملكة الأموات - معنى بالنسبة إلى البطل؛ فهو يعني اتجاهاً إيجابيًا نحو العالم ونحو الحياة وقبولاً لهما، ولذلك لا يظل البطل في مملكة الأموات، أو في المستوى الثاني، بل يعود مرة أخرى، غالباً في صحبة زوجة قد كسبها، إلى وطنه وأسرته.

وقد يتمكن البطل من فك سحر مملكة الأموات وسكانها والعودة بهم إلى عالم الأحياء، ونجد أن عالم الحكاية الشعبية قد تم صياغته بصورة تمكنه من احتواء عالم مملكة الأحياء بكل مستوياتها وعالم مملكة الأموات والمسحورين، وكذلك يتمكن بطل الحكاية الشعبية من الاتصال بالأشخاص ذوى القوى السحرية أو المتحولين وذوى الطبائع الخاصة التي تختلف عن طبيعة البشر، والذين يقدمون له المساعدة في بعض الأحيان، دون أن يخشى من أن يتأثر بسحرهم أو يتحول إلى كائن آخر، وتبين لنا إحدى الحكايات الشعبية (ستة يطوفون العالم): (Sechse kommen durch die ganze welt) كيف أن البطل ضم لخدمته كل من له طبيعة خاصة مخالفة لطبيعة البشر.

وفي حكاية أخرى (ابن الطحان الفقير والقطيطة: Der arme müllerbursche und das kätzchen) نجد أن البطل يقف ليرد على قطة صغيرة وجهت له الحديث، دون أن يفزع، كما

يحدث فى حكايات الأبطال الأسطورية. وفى حكاية سنو وايت (Schnee Wihchen) نجد أنها كانت سعيدة بإقامتها فى كوخ الأقزام السبعة خلف الجبال السبعة.

ولخصوصية نصائح كبار السن وأهميتها نجد أن البطل فى الحكاية دائمًا ما يسير على هدى تلك النصائح ويصل، فى النهاية، إلى أن يفعل كل ما هو صواب. ويسرى ذلك ، أيضًا على النصائح والهبات التى يتلقاها من الحيوانات؛ فيتلقى البطل شاكرًا بضع شعرات من أسد أو بضع ريشات من صقر، وحين يتعرض لخطر ما تحميه تلك الهبات، والتى عن طريقها تسرع الحيوانات إلى نجدته.

ويرى البطل أعداءه فى العفاريت والأرواح الشريرة والعمالقة والساحرات الشريرات، وفى معظم الأحيان لا يستطيع البطل أن يتعرف على أعدائه فى عالم الأحياء (المستوى الأول).

ويتحدد طول الحكاية بكم الأحداث التى تصنع حياة البطل. وهذه الأحداث ليست، فقط، على مستوى الترحال والتجوال والانتقال من مكان إلى آخر، ولكن على مستوى السلوكيات الاجتماعية مثل الزواج؛ فالفتاة الفقيرة سندريللا (Aschenputtel) تنجح فى الزواج من الأمير، والفتى المعدم (Grindkopf) ينجح فى الزواج من الأميرة، وكل هذا يمكن إرجاعه إلى الخاصية الأساسية للحكاية الشعبية، وهى إمكان حدوث أى شئ.

ولأن وجهة النظر هذه ترتبط بمغامرات وأحداث ومشاكل يتم اجتيازها وشعور بالسعادة، فهذا يعنى ضرورة إيقاظ الأمل والنشاط والحث على الشجاعة. وبذلك فإن التوجه نحو الحكاية الشعبية وعالمها لا يعنى الهروب من الواقع والحقيقة؛ فالحكاية الشعبية تقوم، فى حقيقة الأمر، بالإشارة إلى «أوقات مضت»، ولكنها دائمًا ما تتناول أمنيات ومصاعب الواقع الذى نعيشه، وتشير، فى كثير من الأحيان، إلى المستقبل؛ فالحكاية الشعبية تستطيع أن تبنى الجسور عبر الزمان والمكان.

وفى الحكايات الشعبية التى ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالطبيعة التى نشأت وسطها؛ نجد أن الحيوانات تظهر، أيضًا، بوصفها أبطالاً ويتم نسج المغامرات والأحداث التى ترتبط بالبطل أو البطلة، أو التى تعبر عن المراحل المختلفة لحياة كل منهما عن طريق «موتيفات»، أو عن طريق تداخل الموتيفات داخل الحكاية. وغالبًا ما يكون هذا الموتيف هو مولد البطل عن طريق معجزة (بعد تناول تفاحة ... إلخ)، والذى يدل على أن البطل ستحفه الرحمة فى حياته. ومن هذه البداية نفهم أن المعجزات سوف تصحب البطل أثناء حياته.

والموتيفات هى أحجار بناء الحكاية، وتعد أصغر الوحدات داخل الحدث، وفى الغالب ترتبط الموتيفات ببعضها البعض. وهذا الترابط فى الموتيفات هو الذى يصنع تسلسل الأحداث داخل الحكاية مما يكفل للحكاية الشعبية أن تبقى متوارثة عبر مئات السنين. وكمثال لهذا التسلسل فى الموتيفات يقابل البطل دبًا، يهديه ذلك الدب شعيرات من فرائه، ثم يقابل البطل صقرًا، يهديه الصقر ريشة من ريشه، وفى النهاية يقابل سمكة تعطيه قشرة من قشورها. وهذه الموتيفات الثلاثة تصنع غيرها؛ فيستدعى البطل الدب بمساعدة الشعيرات عند وقوعه فى أزمة من الأزمات، وعندما يحف به خطر من الأخطار يستدعى الصقر بمساعدة الريشة، ويتكرر ذلك، أيضًا، بمساعدة القشرة التى يستدعى بها السمكة. وتعد هذه ثلاثة عناصر أخرى .

وفى حالة الرواية الشفهية يمكن أن تستبدل الموتيفات بأخرى، وأن يحل واحد محل الآخر، وأحيانًا يسقط أحد الموتيفات أثناء رواية الحكاية، وفى أحيان أخرى يذكر الموتيف، ولكنه لايلعب دورًا فى سياق الأحداث، وفى هذه الحالة يعتبر «موتيفًا غير مشارك». والموتيفات التى تقترب من بعضها بصورة أو بأخرى، تسهل الأمر للراوى فى أن يجمعها مع بعضها البعض بسهولة.

هذا التقارب فى الموتيفات على مستوى الحكايات المختلفة يمكن أن يساعد على ذوبان مجموعة من الحكايات ودمجها فى حكاية واحدة. وتعدد الموتيفات يمكن إرجاعه إلى تعدد الثقافات والحضارات داخل المجتمعات، وتعدد التصورات الدينية، وتعدد العادات والتقاليد. ومثل هذه الخلفية الثقافية والحضارية والدينية للموتيفات، ليس بالضرورة أن يكون كل من الراوى والمستمع مدركًا لها، كما أن شخصيات الحكاية، وليس فقط البطل، تنتمى إلى طبقات حضارية مختلفة؛ فقد جاءت فى حكاية قاتل التنين شخصيات مثل: البائع، صبى الورشة، الجندى المتقاعد، العامل الأجير فى التسلسل التاريخى بعد شخصيتى قاتل التنين والرجل الميت الذى يقدم المساعدة فى الحكاية الأصلية. والموتيفات الموجودة داخل الحكاية وتسلسلها تصنع من الحكاية الشعبية أنماطًا مختلفة. والمثال الذى يفرض نفسه، هنا ، حكاية بعنوان (أيتها المنضدة، غطى نفسك!) (Tischchendeck dich)، وفيها يظهر- بجانب المنضدة المسحورة- كل من الحمار الذهبى والعصا، اللذين يخرجان من الجوال، ويعود كلاهما، فى النهاية، إلى ملاكهم الحقيقيين «الأخوة الثلاثة». ولهذا يمكن أن يعاد تشكيل نمط الحكاية، الذى يتحدد بمجموعة من الموتيفات عن طريق الراوى، على حسب الخصائص الشعبية والطبيعية والاجتماعية للوسط الذى يعيش فيه وتروى فيه الحكاية.

وهكذا يظهر لنا نمط الحكاية الشعبية مجموع هذه البدائل أو صور العرض المختلفة فيما بينها، والتى غالباً ماتكون قديمة ومتباينة. وللراوى أن يدع موهبته الأدبية تظهر، ولكن فى إطار قد حدّد له من قبل عن طريق مجرى الأحداث والموتيفات التقليدية والروابط التى تربطها بعناصر الحكاية الأخرى.

ووضع أجزاء الحكاية فى تسلسل معين يعتبر من الأشياء المحددة من قبل للراوى، وذلك لمنع حدوث تشعب وتشتت فى الحكاية أو محاولة تنقيحها . وتنقسم الحكاية فى معظم الأحيان إلى ثلاثة أجزاء؛ حيث يساعد ذلك التقسيم على إمكان تكرار أحد الموتيفات فى جزء ما فى الجزء الذى يليه بصورة مختلفة بعض الشيء، الأمر الذى يدعم الذاكرة فى أثناء النقل الشفاهى للحكاية، كما أن التكرار يساعد على ازدياد قوة تأثير الموتيف، مما يساعد على تقوية الجانب الدرامى فى الحكاية، فمثلاً يجب على البطل: أن يجتاز ثلاث ليال صعبة، أن ينجز ثلاثة واجبات، أن يخوض ثلاث معارك. والواجبات المنوطة بالبطل تتدرج من حيث الصعوبة والخطورة، فالتنانين المهاجمة تلفظ النار، أولاً من ثلاثة رؤوس ثم من ستة ثم من تسعة، وفى الوقت نفسه يزداد البطل عظمة فى نظرنا؛ فكلما اجتاز اختباراً وكلما حقق انتصاراً أصبح الأفضل والأشجع والبطل الحقيقى. وكلما ازدادت قوة المنافس للبطل، أو الروح الشريرة التى يواجهها أو الملك الظالم الذى يقف أمامه، كلما ازدادت شجاعة البطل وقوته. والبطل لا يواجه ثلاثة من المنافسين فقط، بل نجده، أيضًا، أصغر إخوته الثلاثة. وفى لحظة إنجاز الواجب الأخير، واجتياز الامتحان الأخير، فى هذه اللحظة الأخيرة، فقط، تظهر الحكمة من الحكاية الشعبية والمقولة المهمة التى يراد توصيلها للمجتمع، وتظهر خاصية الحكاية (والتى تميزها عن غيرها من الأشكال الأدبية الأخرى).

وبجانب التقسيم الثلاثى للحكاية الشعبية، فهناك تقسيم ثنائى نجده، بوضوح، فى الحكايات المشهورة بوجود بطلين أخين، وحدثين متوازيين، ولكن التقسيم الثلاثى يغلب على التقسيم الثنائى؛ لأن الرقم «ثلاثة» له أصوله فى سحر الأعداد وفى اعتقادات الشعوب.

وليس هناك تكرار أكثر من ثلاث مرات فى الحكايات الشعبية الأصلية، وزيادة العدد لاتخدم زيادة تأثير العنصر الدرامى للحكاية، بل إنها تؤدى إلى أن تصبح الحكاية مملة.

وتحاول الحكاية أن تجمع الأجزاء المتباعدة فى العالم وأن تدرك اتساعه بجانبيه الدنيوى والأخروى، وتحاول أن تعبر بالبطل حدود ذلك العالم ؛ بل تتخطاها (أيضًا على المستوى الاجتماعى ؛ حيث يستطيع البطل الفقير أن يتزوج الأميرة، أو تستطيع الفتاة الفقيرة أن تتزوج الأمير) . وخلال هذه المحاولات تتخلى الحكاية عن وضع الحدود الزمانية للأحداث. ولكن يتم تحديد بعض الفترات الزمنية القصيرة داخل الحكاية؛ فينبغى على البطل - مثلاً - أن يقضى عدة أيام فى قصر الأشباح، وتستطيع سندريللا أن تذهب إلى حفل ابن الملك فى المساء. وبعد الزمن، فى معناه المعبر عن النهايات وبوصفه عاملاً يعبر عن الفناء، يتم تجنبه فى عالم الحكاية الشعبية؛ فمن يفكون السحر، ومن يفك سحرهم، يتزوجون بعد زمن طويل من اللعنة، ولا يترك الزمن أى أثر، فنرى البطل يحرر بطلة حكاية الجمال النائم (Dornröschen) من تأثير السحر الذى دام مئة عام، بعد تقبيلها، ولم تزل البطلة جميلة فاتنة. وقد يظهر أناس عجائز يبحثون عن المساعدة أو يقدمون النصيحة؛ ولكن هؤلاء الأشخاص يظلون كما هم لا يتقدم بهم العمر مرة أخرى فى أحداث الحكاية. وبعد الزمن يظهر، فقط ،فى نمو الأطفال دون التعرض لمراحل النمو بالتفصيل.

والمرأة التى تنفصل عن زوجها وأطفالها لسنوات تظل بعيدة عن تأثير الزمن عليها، متخطية كل المشاكل دون أن يؤثر ذلك على شكلها، وفى النهاية تستطيع أن تحتفل بالزواج مرة أخرى. بالإضافة إلى بعد الشخصيات الأساسية عن تأثير الزمن؛ حيث لا يتقدم العمر بهم طيلة أحداث الحكاية، فلايتعرضون للموت. كما أن إنقاذهم يتم بوسائل متعددة؛ فالأرنب يحضر العشب الذى يعالج جميع الجروح فى الوقت المناسب، ويحضر البطل بنفسه ماء الحياة، والقتلى يبعثون مرة أخرى للحياة دون عناء، والعائد للحياة مرة أخرى يعين غيره ويصاحبهم فى رحلاتهم، مع أن العائد للحياة مرة أخرى يظهر بصورة مخيفة فى قصص الأبطال الأسطوريين (Sag-en). وفى نهاية الحكاية الشعبية نجد العبارة المشهورة التى تعبر عن قليل من السخرية:

«وإن لم يكونوا ماتوا، فهم مايزالون أحياءً حتى اليوم».

والأحداث السيئة التى يمكن أن تظهر داخل الحكاية، مثل الخيانة والعلاقات الجنسية بين المحارم والخبث والقتل والوشاية، لاتغير من عنصر التفاؤل داخل الحكاية، والذى يعد من الصفات الأساسية للحكاية؛ فالمذنبون يعاقبون، والشر بجميع صوره يُستأصل. ومن هنا نفهم سبب الأحكام بالإعدام؛ فهى تهدف إلى استئصال الشر وضمان عدم عودته مرة أخرى للحياة.

والخير نجده فى مواجهة الشر، دائماً، ولكن الخير ينتصر فى النهاية، وكلما عظم الظلم الواقع، كلما كان انتصار الخير فى النهاية أكثر عظمة وإقناعاً.

والوضوح الموجود فى مقولة الحكاية هو انعكاس للتناقض والمواجهة بين أفرادها وأفكارها؛ فالحكاية الشعبية لاتعرف الوسطية. وبالرغم من أن الصور داخل الحكاية لها معالم محددة، إلا أنها تترك للراوى قدراً من الحرية فى أن يكمل تلوينها.

تعرضنا للحديث عن عملية رواية الحكاية الشعبية من خلال إلقاء الضوء على التناقل الشفاهى للحكاية؛ فهو أكثر أنواع تناقل الحكاية الشعبية شيوعاً؛ ففى الأصل قام الراوى بصياغة الحكاية وألقاها على مجموعة من المستمعين، ولكنه فى الوقت نفسه، (وبجانب النشأة الفردية للحكاية الشعبية)، نجد أن بها عناصر جماعية؛ لأن الراوى يعبر عن أفكار ومشاعر وأمانى من يعيشون حوله فى المجتمع. وهكذا يبدأ تناقل الحكاية التى صيغت فى وقت سابق، الأمر الذى يضمن استمرار تناقلها وبقائها. وإذا حاول الراوى أن يعبر فى حكايته عن خبرات شخصية بشكل مبالغ فيه؛ فإن المستمعين لن يتقبلوها، وفى هذه الحالة فإن الحكاية تهوى مع صاحبها العنيد إلى القبر.

نحن نتحدث، هنا ،عن الأمنيات والآمال؛ ولكن الحكاية الشعبية لاتعبر فقط عن أحلام الفقراء، وأحداثها لاتدور فقط حول وعاء فى مقدوره أن يأتى لصاحبه بكل مايتمناه من طعام ـ المائدة التى تعد نفسها – فجنة تنابلة السلطان (Schla-rallenland) تعد صورة مضادة للحكاية الشعبية .

ومن الطبيعى أن يتمنى كل إنسان السعادة والمتعة، وأن يحصل عليهما بطل الحكاية؛ ولكن هذه السعادة لاينالها البطل وهو لايستحقها، والحياة لا يكون لها معنى دون تخطى العديد من الآلام، والنجاح فى الاختبارات، والتصرف بشكل صحيح. ومن يجد لنفسه فى الحياة وأحداثها معنى، فإنه يستطيع أن يخلق لنفسه هدفاً يعمل من أجل تحقيقه ويخوض من أجله الصعاب ويتحمل فى سبيله الظلم. ومن هذا المنطلق تدور رؤية الحكاية الشعبية للمستقبل حول مثاليات يجب على الإنسان أن يصل إليها ويحققها. فى هذه الفكرة تقترب الحكاية الشعبية من الدين؛ فكل منهما يحاول أن يخفف عن الإنسان آلامه ومعاناته وأن يعطيه الأمل فى حياة أفضل مملوءة بالعدالة؛ العدالة التى يمكن أن تصبح فى يوم من الأيام من نصيب من هم فى مؤخرة الصفوف. وكلاهما يساعد الإنسان فى إيمانه بأن الخير سوف ينتصر على الشر، حتى لو كان الشر يجمّع من حوله كل قوى العالم. وبعكس الدين، الذى يجعل العدالة تسود فى الحياة الآخرة، فإن الحكاية الشعبية تجعل الثواب والعقاب فى الحياة الدنيا، حتى لو كان هناك تصوير للحياة الآخرة فى الحكاية، فإن تلك الحياة الآخرة تكون مملوءة فقط بالمخاطر، التى ينجو منها البطل بذكائه.

وفى نهاية الحكاية يتحول عالم الواقع إلى عالم جميل، أفضل مما كان عليه من قبل، وفى هذا السياق تجدر بنا الإشارة إلى أنه قد ثبت أن الأماكن التى انتشرت فيها الديانات الكبرى، مثل الهند ودول شرق آسيا وأوروبا، والتى صنفت الحكاية الشعبية، بما تحمله من اعتقاد فى السحر، على أنها صورة دنيوية معارضة لفكرة الخلاص الموجودة فى الدين، ثبت أنها هى نفسها الأماكن التى شهدت فيها الحكاية الشعبية تطوراً فى جوانب عدة، وازدهرت فيها ازدهاراً بارزاً. هذا التقارب يوضح لنا سبب ظهور الحكاية الشعبية باعتبارها شكلاً من أشكال الصلوات فى هذه الديانات الكبرى، والتى أصبحت جزءاً من النصوص الدينية التى تلقى فى أيام الصلاة.

وكما ذكرنا من قبل، فالمستمع – ومؤخراً القارئ – عليه أن يملأ الفراغات التى تركت عمداً فى ثنايا الحكاية الشعبية عن طريق تصوراته وخبراته المعاشة. ولذلك يتم استدعاء الذكريات، وترتبط بتلك الذكريات مجموعة من المشاعر التى تلعب دوراً بارزاً فى تلقى الحكاية الشعبية.

ملخص هذا أن الحكاية الشعبية قصة يصل فيها البطل (أو البطلة) ، فى النهاية ـ بعد العديد من المغامرات والاختبارات ـ إلى الحياة السعيدة، وإلى اللحظة التى يجد فيها معنى للعالم الذى يعيش فيه. ولهذا فالحكاية الشعبية لاتريد أن توصل لنا مجموعة من التعاليم الأخلاقية؛ فالحكاية وأبطالها المرحون بعيدون عن أية محاولة تعليمية ساذجة، بل تريد أن تنقل لنا صورة أسعد للعالم، وأن تجعلنا نتقبل ذلك العالم وأن تكون نظرتنا له نظرة متفائلة. ولذلك نجد أن شخصية البطل (أو البطلة) رسمت بصورة تمكن كل فرد منا أن يضع نفسه مكانها وأن يعيش بدلاً منها، المغامرات، وأن يشارك، بدلاً ،منها فى السعادة التى تحملها الحكاية الشعبية لبطلها فى النهاية. وفى الحكاية الشعبية يتفاعل كل من الراوى والمستمع تفاعلاً يتسم بالمتعة، وله مغزى فى الوقت نفسه.

وهكذا يمكن أن نُعرِّف الحكاية الشعبية بأنها «قصة تتبّع سلسلة من المغامرات، المملوءة بالموتيفات والشخصيات التقليدية، والتى تستمد فى الغالب من عصور مضت، وتظهر بصورة بارزة واضحة من خلال الصبغة الخيالية التى تصبغها

بها الحكاية الشعبية، من خلال هذا التسلسل فى المغامرات بما تحتويه من موتيفات وشخصيات يحدث التصاعد الدرامى ويتم من خلال ذلك، أيضاً، تحويل البطل إلى شخصية يتقمصها المستمع أو القارئ، ذلك المستمع أو القارئ الذى يرى فى نهاية الحكاية السعيدة تحقيقاً لمبدأ العدالة.

وفى كل مكان يحلم فيه الإنسان، ويتمنى، ويرسم لنفسه عالماً أفضل وأجمل ويحاول أن يضع تصوراته تلك فى صورة أدبية، تظهر الحكاية الشعبية. وهذا يعنى أن الحكاية الشعبية وجدت ، وستجد مكاناً لها فى كل مكان فى العالم. وفى إطار العوامل التاريخية، وتحت تأثير التقاليد التى تميز شعباً عن الآخر، تحتفظ الحكاية الشعبية بطابعها الخاص، وتعدد القوى المؤثرة فى تشكيل وصياغة الحكاية الشعبية يحمل فى طياته تعدد الحضارات بكل ماتحمله كل حضارة من منجزات، وتعدد القيم والعادات داخل الشعوب، وتعدد الطبقات داخل المجتمع، الأمر الذى يؤدى إلى تعدد الموتيفات والشخصيات داخل الحكاية الشعبية. هذا التعدد هو الذى يصنع نسيج الحكاية الشعبية المملوء بالعديد من الألوان، التى يعبر كل لون منها عن مؤثر من المؤثرات السابق ذكرها. وتقابل الحضارات والشعوب داخل الحكاية الشعبية، وصياغة جوانب هذا التقابل فى صورة أدبية، يضمن للحكاية الشعبية مكانها فى الأدب العالمى. وتظهر لنا الحكاية الشعبية باعتبارها مجالاً للعديد من الموضوعات، وداخل هذا المجال نجد تقسيماً للحكاية الشعبية إلى أشكال أدبية تابعة لها: الحكاية الشعبية الأسطورية (My-thenmärchen)، والحكاية الشعبية عن الحيوانات (Tiermärchen)، والحكاية الشعبية التى تتعلق بالسحر وموضوعاته (Zouberm¨archen)، الحكاية الشعبية الهزلية (Schwankm¨archen) والحكاية الشعبية القصصية (Novel-lenmarchen). وسوف نتعرف على هذه الأشكال المختلفة للحكاية الشعبية بمزيد من التفصيل، على حسب ظهور كل شكل ومدى سبقه للأشكال الأخرى.

وبدءاً بالأسطورة الأصلية (Eigenitliche Sage)، فإنها لاتنتمى إلى دائرة مايتم روايته، فهى ترتبط بالمعتقدات والعادات، وتحمل قيماً دينية تريد أن توصلها للناس وتوضحها لهم، وتجعلهم يتمسكون بها، وليس للأسطورة دور فى التسلية أو الترويح؛ فموضوعاتها تتعلق أكثر بالحياة الآخرة وكل مايرتبط بها، وتبتعد عن الحياة الدنيا وعالم الواقع.

وفى الأسطورة نجد أن الآلهة والأرواح الشريرة يتحكمون فى مصير الإنسان، وتتشابه الأسطورة مع الحكاية الشعبية فى أن الخيال يلعب دوراً مهماً فى كل منهما عند عرض السياقات التى تتعرض لموضوعات لا معقولة. ومن هنا نجد أن الخيال هو المعبر إلى الحكاية الشعبية الأسطورية (My-thenmärchen)، وبمعنى أوضح، إلى الحكاية الشعبية المبكرة «الأولى». وعندما تكون الروابط بين الإنسان والحيوان أو الإنسان والأرواح الشريرة لاتتسبب فى إحساس الإنسان بالخوف من أن يكون مايتعرض له هو نتيجة لغضب الآلهة عليه، فإن تلك المواجهة تعتبر نوعاً من أنواع المغامرة، هنا تظهر الحكاية الشعبية الأسطورية، والتى لايمكن أن تظهر إلا فى عالم لم تطمس بعد كل معالمه الأسطورية. وبجانب الحكاية الشعبية الأسطورية احتفظت الأسطورة التقليدية بمكانتها وواصلت تأثيرها على أشكال أدبية أخرى.

أما بالنسبة إلى الحكاية الشعبية التى تتخذ أبطالها من الحيوانات (Tierm¨archen)، فقد نمت نتيجة للعلاقة المتبادلة بين الإنسان الذى ارتبط بالبيئة وتعلق بها، وبين الحيوان بأنواعه المختلفة: الحيوانات الأليفة، الحيوانات التى يصطادها، والحيوانات المتوحشة غير المروضة. وعالم الحكاية الشعبية، فى هذا النوع من الحكايات الشعبية، يماثل تقريباً عالم الحيوانات؛ حيث تلعب الحيوانات دور البطل فى الحكاية. وبعكس الحكاية الخرافية (Fabel) والتى تقوم الحيوانات فيها بالأدوار المختلفة، تتجنب الحكاية الشعبية الحيوانات، فى محاولة توصيل أية تعاليم أخلاقية أو دينية؛ فأبطالها من الحيوانات يتمتعون بما يتمتع به أبطال الحكاية الشعبية من البشر من ذكاء ودهاء. وإلى جانب ذلك فإن الحكايات الشعبية عن الحيوانات قد تتشابه مع الأساطير عند شرح نشوء عداوة بين الحيوانات أو شرح خاصية معينة مميزة لحيوان ما.

وعلى كل حال، فلا ينبغى أخذ الحكايات الشعبية من ذلك النوع مأخذ الجد، ولكن بوصفها وسيلة للترفيه لها الشكل الأدبى الخيالى.

وموقف الحكاية الشعبية من الضعفاء وعديمى الحيلة نجده واضحاً، أيضاً، فى الحكاية عن الحيوانات، وأوضح مثال على ذلك نجده عند الأخوين جريم (Brüder Grimm) فى حكايتهم «موسيقيو مدينة بريمن» Die bremer stadtmusikanten، والتى تحكى عن مجموعة من الحيوانات التى تقدم بها العمر، والتى لم يصبح بمقدورها أن تؤدى خدماتها للإنسان، ولهذا فقد حرمت من الطعام. ويظهر فى هذه الحكاية تعاطف واضح مع الضعفاء، الذين وجدوا لأنفسهم مكاناً جيداً؛ حيث استولوا على البيت الذى كان للص فى الغابة واتخذوا منه مكاناً مريحاً. وقد تحدث معجزة ما فى الحكاية الشعبية، ولكنه لا يحدث سحر؛ فنجد نافذة ترتطم، حمار ينهق، كلب ينبح، قطة تموء، ديك يصيح... إلخ.

يرى الكثير من الباحثين أن حكايات السحر الشعبية (Zaubermärchen) هي الحكايات الشعبية الحقيقية، وهذا النوع من الحكايات يثير الخيال إلى أقصى درجة عن طريق مجموعة من العجائب والغرائب التي تمتلئ بها أحداث الحكاية، هذا الثراء في الأحداث يتطلب تنظيمًا خاصًا لتلك الأحداث والغرائب والعجائب مع بعضها البعض داخل الحكاية.

وعندما نفحص هذا النوع من الحكايات بدقة، نجد أنه لا تكون هناك ممارسة للسحر في إطار أحداث الحكاية؛ فالبطل قلما يمارس السحر، ولكننا نجد أن لديه الاستعداد لتقبل المعجزات، وأن يصبح جزءاً منها، والبطل يتصرف بطريقة تجعله مستحقًا للمعجزات، وهو يفعل ذلك ربما بتصرفات بسيطة؛ فنجد الغلام الصغير يصنع للقط الذي ورثه حذاءً، بعد أن طلب منه القط ذلك، ونجده بعد ذلك لا يفعل شيئًا سوى اتباع نصائح القط، الذي صنع له حذاءً، بثقة شديدة.

وجميع الشخصيات التي تمثل بالنسبة إلينا نماذج معروفة في الحكاية الشعبية كالتنانين، والشياطين، والعمالقة، والأقزام، والساحرات الشريرات، والتي تعامل البطل معاملة تتسم إما بالعداء أو بالمحبة، هذه الشخصيات هي نفسها الشخصيات التي تظهر لنا في حكايات السحر الشعبية، والتي يكون لها الكثيرمن الأوجه، التي تختلف باختلاف تصورات الشعوب المبتكرة للحكاية. فبجانب الساحرة الشريرة في الحكايات الشعبية الألمانية (Hexe)، هناك الساحرة الطيبة في الحكايات الفرنسية والإنجليزية (Fee)، والتي تأثرت، بدورها ، بتقاليد الشعوب التي ابتكرتها. وهناك، أيضًا، الجني الطيب والجني الشرير في الحكايات الشرقية (Dschinn)، وفي الحكاية الروسية تعيش «بابا ياجا» (Baba Jaga) في بيتها المرفوع على أرجل الدجاج، وتقوم بمساندة البطل أو البطلة.

حتى الأبطال، فإن الحكاية تضفي عليهم هالة من الخصوصية والتميز عن غيرهم من الأفراد، ويظهرون بمظهر الموهوبين، حتى لو كان البطل ابناً للدب أو ابناً للبقرة.

وهنا نجد إعلاءً من شأن الحيوان، سواء المستأنس أو غير المستأنس، الأمر الذي يتوافق مع هذه الحكايات الشعبية عن الحيوانات. وإذا بحثنا أكثر، نجد أن ذلك الإعلاء يوضح آراء الصيادين الأوائل ومربي الحيوانات.

تظهر المعجزات، بالدرجة الأولى، من خلال الموتيفات؛ فهناك سكاكين تصدأ بمجرد تعرض مالكها لضوء ما. ومثل هذا الموتيف نابع من فكرة التطابق؛ بمعنى أن الأسباب نفسها تؤدي إلى النتائج نفسها. وهناك، أيضًا، «تحول الإنسان إلى حيوان أو نبات»، ذلك التحول الذي يحدث دون أية مشكلة، يدل على أن الإنسان لم يزل جزءاً من الطبيعة لم ينتزع منها.

وفي المعتقدات القديمة لا يوجد ما يسمى بالموت، ولكن يوجد ، فقط، ما يعرف بالتحول المفاجئ إلى صورة ما بعد الموت إلى حصان، أو إلى بطة، أو إلى شجرة؛ فهذه الحيوانات أو النباتات تعتبر بمثابة «أنا متأخرة» للإنسان (Alter Ego)؛ فغصن شجيرة البندق فوق قبر أم سندريلا، والطائر في عشه، يمكن فهمهما على أنهما أشكال ما بعد الموت. وهذه الأشكال تمتلك من القوة ما لا يملكه الأحياء، وباستطاعتهم مساعدة الفتاة المسكينة في أزمتها عن طريق رداء عجيب. والميت أو الإنسان الذي تحول إلى صورة أخرى نتيجة السحر يستطيع أن يعود إلى صورته الإنسانية الأولى في حالة هلاك صورته بعد الموت أو في حالة هلاك صورته بعد السحر.

وحتى تجد مثل هذه التحولات من صورة إلى أخرى مكانها في الحكاية الشعبية، لابد أن تملك من الخصائص الدرامية والعلاقات مع عناصر الحكاية الأخرى ما يكفل لها ذلك. هذه التحولات التي تعد ضرورية ومنطقية في تصور المعتقدات القديمة، تعد بالنسبة إلينا، وبعد أن اختفت تلك المعتقدات القديمة، موتيفًا خياليًا وعجيبًا. وكلما تطورت الحكاية الشعبية بمرور الوقت، كلما أصبح هذا الموتيف أكثر غرابة. والعلم بتصورات تلك المعتقدات القديمة، سواء اعترفنا بها أم لم نعترف، يساعدنا على فهم المغزى الأدبي الحقيقي لذلك الموتيف، ويزيل عنه الغموض، ويحوله إلى لبنة أساسية من لبنات بناء الحكاية الشعبية.

وتوجه الحكاية الشعبية إلى الحياة والسعادة فيها، وإلى عالم الواقع يساعد على أن يخلق من الجو السائد في عالم الحكاية الشعبية جوا مرحاً، يلعب فيه الضحك دوراً في تحقيق السعادة؛ فنجد أن الموتيفات القديمة تصاغ بطريقة كوميدية، بما فيها من أشكال شيطانية وقوى خارقة. وعلى سبيل المثال، نجد أن التنانين في حكاية (الخروف الذي يحمل ابنة الملك Von dem Schaf, das eine Konigs-tocher hug)، يظهرون أنفسهم باعتبارهم فرساناً يتمتعون بالشهامة، ويرفضون بكل إباء أن يدخلوا في معركة ضد فتيات. كما أن شخصية قاتل التنين يتم استبدالها بشخصية الخياط الصغير الشجاع الكوميدية. وأوضح مثال، في هذا السياق، هو (حكاية من خرج ليتعلم الخوف Märchen von einem, der auszog, das fürchten zu lernen)، وهذه الحكاية واحدة من مجموعة الحكايات الشعبية الكوميدية. والبطل الجسور، هنا ، يقبل بدافع الفضول، على

مغامرة جريئة فى قصر مهجور مملوء بالأشباح والأموات وأشباح حيوانات حتى يتعلم الخوف. وفى نهاية الحكاية، وبدلاً من أن يتعلم كيف يخاف، استطاع فك سحر القصر المهجور، وجزاء ذلك أن كسب الأميرة التى تنجح فى أن تعلمه كيف يخاف.

آخر نوع ناشئ من الحكايات الشعبية هو (الحكاية الشعبية القصصية Novellenm¨archen)، ومن الطبيعى أن ينشأ الشكل الأدبى المتمثل فى «القصة» قبل أن يحدث ارتباط بين القصة والحكاية الشعبية. وفى الحكاية الشعبية القصصية تبقى المغامرة، ولكن يختفى عنصر المعجزات، وبدلاً منها تظهر اختبارات وصعوبات تحتاج إلى مقدرة عقلية عالية، وتحل العقلانية محل الخرافة، كما تحل الإثارة محل الإدهاش. ولكى نستكمل هذه النظرة الكلية حول أنواع الحكايات الشعبية نود أن نشير إلى الحكاية الشعبية التحذيرية (Warnmarcgen)، والتى تتسم بقلة عددها، كما أنها تتميز عن الأنواع الأخرى من الحكايات الشعبية بكل خصائصها التى تعرفنا عليها فيما سبق؛ فهى حكايات يحاول الآباء من خلالها، وعن طريق ما تحمله من موتيفات تقليدية، أن يؤثروا تربوياً على أبنائهم. فعن طريق أمثلة عديدة ومؤثرة يجب أن يتم تحذير الأطفال من المخاطر التى يمكن أن تواجههم عند خروج الآباء إلى الحقل وبقائهم وحدهم فى المنزل، مثل حكاية «الثعلب و العنزات الصغيرات السبع(Wolf und den sieben jungen GeiBle-in)، وقد مهد كتاب هيدريش هوفمان (Heinrich Hofmann) بعنوان «بيتر صاحب الشعر الأشعث» (Struwwelpeter)، والذى كتبه فى منتصف القرن التاسع عشر، الطريق لتطور مثل هذا النوع من الحكايات.

ذلك النوع من الحكايات التحذيرية، وبالإضافة إلى الحقيقة التى مؤداها أن معظم أبطال الحكاية الشعبية من الأطفال، كهينزل وجريتل (Hänsel und Gretel)، أو من الشباب، فإن ذلك قد ساعد، منذ القرن الثامن عشر، على نشأة الرأى القائل بأن الحكاية والحكاية الشعبية هما من أدب الأطفال.

من هذا المنطلق، لا تزال الحكاية الشعبية تتعرض لكثير من النقد، وعلى الأخص من التربويين. والنقد موجه، بالدرجة الأولى، ضد ظهور السحرة الأشرار، والأرواح الشريرة، والتنانين باعتبارهم شخصيات فى الحكاية الشعبية، وكذلك ضد قسوة العقوبات التى تميز الحكايات الشعبية.

ولكن هذا النقد تجاهل حقيقة أن المستمعين من الأطفال والناضجين لا يرون هذه الشخصيات المرعبة بوصفهم بشراً أو حيوانات، ولكنهم يرونها باعتبارها تجسيداً لفكرة الشر التى لايمكن أن تظل فكرة مجردة فى عالم الحكاية الشعبية التى تتميز بنيتها بوفرة الشخصيات والحوار بين هذه الشخصيات، ونتيجة لذلك يستشعر المستقبل للحكاية الشعبية عدالة العقوبة الصارمة الموقعة على الشرير، والتى تخلص عالم الحكاية الشعبية من كل ما يتهدده من شر أو أشرار. وقد أشار «الأخوان جريم» (Bruder Grimm) إلى هذه المسألة فى مقدمة الإصدار الأول للحكايات الشعبية التى جمعوها قائلين: «الشر ليس شيئاً هيناً وليس شيئاً يستطيع المرء أن يقترب منه، وأسوأ شئ هو أن يعتاد المرء الشر، فهو شئ مرعب، يجب ألا يسمح المرء لنفسه بالاقتراب منه. ولهذا فالعقوبة تكون مخيفة بالدرجة نفسها»

وانطلق نقاد آخرون فى اتجاه يكاد يكون مضاداً للاتجاه السابق؛ فهم يرون أن الحكاية الشعبية تعكس عالماً خيراً مثالياً لم يتحقق إطلاقًا من قبل، وعلاوة على ذلك فهى تنقل تصورات قيمية قديمة عندما تتحدث عن ملوك وأمراء وأميرات وسيدات يصبرن ويتحملن الأذى.

ولكن هل يحاول النقاد، بهذه الطريقة، أن يحكموا على شخصيات الحكاية الشعبية خارج سياق الأحداث وتطوراتها؟ وهل العالم الذى يتم تصويره بعد افتتاحية الحكاية الشعبية المشهورة «كان يا ما كان...» عالم «خيِّر مثالى» بالفعل؟! أليس هناك أطفال يتم إلقاءهم بالخارج كما فى هنزل وجريتل (Hänsel und Gretel)، ألا تتم السخرية من عقلة الإصبع (Dummling)؟ ألم يتخل الجميع عن سندريللا (Aschenputtel)؟ إن صورة العالم الجميل العادل نشعر بها فى نهاية الحكاية بوصفها رؤية للمستقبل، وهذه رؤية ضرورية لمواصلة الحياة. لكن هذه المناقشات أعادت، وتعيد، الحياة دائماً للاهتمام بالحكاية الشعبية.

ما الذى يجعل الحكاية الشعبية وكل ما يتعلق بها جذاباً بهذا الشكل؟ السبب فى ذلك يكمن فى قيم الحكاية الشعبية وأسلوبها الجمالى البسيط الذى يستطيع أن يفهمه كل شخص ويشعر بأنه الحق؛ فالحكاية الشعبية لا تعرف سوى الخير والشر، ولا تعرف اللون الرمادى أو الوسطية؛ فانتصار الأخيار مضمون دائماً. وبهذا الانتصار تصبح سعادة البطل ورخاؤه مضمونان، أيضًا. ولأن البطل يمثل الخير، ويحارب الشر، ويقوم بالمغامرات ويجتاز الصعاب، فكل من يروى الحكاية الشعبية أو يسمعها أو يقرأها يريد أن يتقمص شخصيته كى يشاركه سعادته. وعندما تبدأ الحكاية الشعبية بمجموعة من البسطاء، منهم من قد لا يتمتع بقدر عالٍ من الذكاء، أو قد يعمل بحرفة أو أعمال بسيطة جداً، مثل عامل الحظيرة، فإن

هذا يسهل من عملية التقمص. وبذلك تُبصّرنا الحكاية الشعبية بالبطولة الحقيقية.

وحتى عندما يكون البطل، فى بعض الأحيان، مرتديًا درعًا ذهبية، وممتطياً صهوة جواد شديد الروعة، نجد أن دور البطولة أسند إليه، فقط، لأنه طيب القلب، استطاع أن يتغلب على مخاوفه التى قد أحس بها من قبل. وليس من الصعب أن نتعرف على قاتل التنين بوصفه بطلاً، ولكن الأمر يتطلب فهمًا أكثر وأعمق حتى نكتشف أن البطل الحقيقى هو ذلك الشخص البسيط الذى لا يرفع من شأن نفسه، وهو المستعد للتضحية بنفسه دون أن يستغل ذلك فى الإشادة بنفسه، وهو الذى لا يخجل، إذا اكتشف شيئًا صغيراً، أن ينحنى لالتقاطه. إن الميل للبطل فى الحكاية الشعبية والتعاطف معه، الذى يجعل الأطفال والشباب يحاولون تقمص شخصيته، ينشأ، أيضًا، نتيجة لاحترام هذا البطل للطبيعة؛ فهو لا يساعد المحتاجين من البشر فقط، بل يساعد، بكل تأكيد، الحيوانات، ويتصادق معها، حتى إنه يحاول أن يتواصل مع الشمس والقمر والنجوم والرياح.

ولا يمكن تقبل مثل هذه الأشياء غير الممكنة، إلا بمساعدة الخيال؛ فهى تفرض نفسها على المستمع أو حتى القارئ، فتدفعه عند دخوله إلى عالم الحكاية إلى أن يبدأ اللعب بالممكن وغير الممكن، بالإضافة إلى تحمله المخاوف؛ بهدف التغلب عليها فيما بعد. والمستمع يكون واثقًا من أن هذه المخاوف لن تهاجمه، وأن شعوره بالخوف لن يتغلب عليه؛ وذلك لأنه يعرف أن الحكاية لابد وأن تنتهى نهاية سعيدة، بل إن شعوره بالسعادة يغمره أكثر، كلما كانت المحن والمصاعب أكثر شدة.

والتوقعات فى الحكاية الشعبية تتحقق دائمًا؛ فالجميع - شخصيات الحكاية الشعبية والمستمعين - يتم إرضاؤهم فى النهاية. وفى حكاية شعبية من بلاد القوقاز تم التعبير عن ذلك بصدق من خلال النهاية «... وسعدوا جميعاً وسعدنا نحن أيضاً معهم». والسعادة المتحققة فى الحكاية الشعبية تتسع حتى تصبح سعادة حقيقية فى حياتنا، وتنقل لنا الحكاية الشعبية عبر أبطالها وأحداثها المواساة والثقة بالمستقبل والسعادة بالحياة والوجود.

وبالرغم من ذلك، فنحن نعرف أن الحكاية الشعبية حكاية خيالية أدبية، لا تعرض لنا واقعاً أكيد التحقق. حتى إن طريقة حديثنا تعكس ذلك الموقف؛ فنحن نقول «لا تقص على حكايات». وهنا، تتطابق كلمة «حكايات» مع «غير حقيقى/ غير متعقل». وحكايات الأبطال (Sage) تتطلب، على العكس من ذلك، عقيدة، وتحاول أن تقوى من تلك العقيدة عن طريق ذكر بعض الشواهد. والحكاية الشعبية، على عكس حكايات الأبطال، لا تريد أن تعطى تقريراً عن أحداث تاريخية، بل تريد أن تطلق العنان للخيال، وأن تعطيه مجالاً للتفاعل، وهى مع ذلك تخضع لقوانين أدبية محددة. وأهم هذه القوانين هو حتمية انتهاء الحكاية نهاية سعيدة.

وكما أن الحكاية الشعبية تفسح مجالاً للخيال فإنها، أيضاً، تحوى نوعاً من اللهو داخلها.

إن الخيال البنّاء واللهو، كليهما، مرتبط ارتباطاً وثيقاً بحياة الإنسان؛ ولأن الحكاية الشعبية بإمكانها تقديم الجانبين معًا فإنها تؤنسنا فى الساعات الموحشة عندما نشعر بالوحدة، كما أنها تقدم لنا العزاء، بل الفرحة؛ لذا فإننا نجدها فى كل مكان، حتى وإن كانت فى صورة مشتقة من صورتها الأصلية. وكذلك نجد أن كلاً من اللهو والدراما يظهر فى تأثيرات متباينة؛ صراع التنانين والرحلة إلى العالم السفلى والحصول على زوجة؛ فكل شئ فى الحكاية الشعبية نجده مغامرة، وجو المغامرة هذا يخاطب ، فى المقام الأول، من يتصف يوم عملهم بالرتابة وعدم التجديد.

وما تحويه الحكاية الشعبية من دراما أهّلها لأن تُعرض على خشبة المسرح سواء أكانت خشبة مسرح العرائس أو المسرح أو الأوبرا. ومنذ عشرات السنين يتم عرضها فى الإذاعة والأفلام والتليفزيون. ومن الناحية الحضارية السياسية، فهى تتسم بالتشويق. ولأن الحكاية الشعبية تتمتع بانتشار عالمى، فإنها تقدم لنا إمكانات مختلفة؛ فمن ناحية، يمكننا من خلالها التعرف على شعوب وحضارات غريبة عنا، ومن ناحية أخرى يمكننا أن نجد فيها ما نشعر تجاهه بالألفة. ويُعد حب شخصيات الحكاية الشعبية الأجنبية بداية التفاهم والتقارب.

إن الفنانين تأثروا، ويتأثرون، بالحكايات الشعبية وشخصياتها وموتيفاتها فى الرسم والشعر وفى الموسيقى؛ حيث يحاولون أن يبدعوا على نفس منوالها.

ونحن لا نريد أن نتخطى هذه المحاولات؛ حيث يجب أن تكون جزءاً من تاريخ الحكاية الشعبية.

نظرة إلى التراث الشفهى فى إفريقيا السوداء(١)

بقلم : چاك شوڤرييه
ترجـمـة : نورا أمين

* ظروف الانتقال/ وقت الحكى

يرتبط الشعر الإفريقى الشفهى بالحياة اليومية؛ أى إنه يمكن أن ينتقل فى أية لحظة عن طريق أى شخص إلى أى شخص آخر، فالأم تغنى شعرًا لطفلها حتى ينام فى مهده، والأطفال يلقونه على بعضهم فى شكل لعبة فوازير.

إن هذا النشاط الشعرى الشعبى والتلقائى يظهر ويعبر عن نفسه - فى الواقع - وسط أكثر الظروف تنوعًا، وبدلاً من أن يصبح مناقضًا للفعل، (كما هو الحال فى التراث الأوروبى الذى يضع كلمة «شاعر» فى مواجهة الفعل الملموس على أنه شخص حالم غير قادر على الحياة العملية) يصاحبه، دائمًا «إذا لم يستطع أن ينتجه.

---

(١) من كتاب «الأدب الزنجى» La Litterature nerge لچاك شوڤرييه Jacques Chevrier الفصل السابع بعنوان: من التراث الشفهى إلى الأدب المكتوب: مشكلات لغوية De la tradition orade a la litterature ecrite. Poblemes lmiguistiques. (Paris, Atmand Colin, 1984).

ويمكننا أن نرد حيوية النشاط الشعرى هذه إلى عدة أسباب (وخاصة دور الكلمة فى الحضارات الشفهية) ، إلا أنه يبدو أن السبب الرئيسى، فى ذلك،يعود إلى السمة المتقشفة للمجتمعات الإفريقية التى تحيا فى ظل فقر اقتصادى شديد يحرمها من وجود أية وسائل إعلام ترفيهية سوى الأغانى والحكايات.

ومع ذلك، ومع الأخذ فى الاعتبار بأن إيقاع الحياة الإفريقية مازالت تسيطر عليه الأنشطة الريفية، فهناك لحظات محددة لانتقال الشعر التراثى إلى الناس. وكما يقول موريس وى Maurice Houis فى كتابه «أنثروبولوجيا لغوية لإفريقيا السوداء» Anthropologie linguistique de l'Afrique noire فإن «إيقاع النشاط الإنسانى فى إفريقيا لا يسيطر عليه تتابع الليل والنهار بقدر ما تتحكم فيه فترتان فى اليوم تمتلك إحداهما خصائص اجتماعية محددة.

فهناك فترة العمل التى يتحرك الفرد أثناءها من أجل خير عائلته، وهناك فترة التجمع التى يشارك الفرد فيها مجتمعًا أكبر من العائلة، قد يكون الحى الذى يسكنه أو القرية، كما يشارك الأجداد تاريخهم الذى مازال يؤثر على حساسيته حتى هذه اللحظة.

وإذا ما أخذنا فى الاعتبار، أيضًا، المزاج الإفريقى المائل بشدة إلى التجمعات الاجتماعية، لكان علينا أن نتوقع ازديادًا وكثافة فى انتقال التراث الشفهى أثناء تلك اللحظات المتميزة فى اليوم من عودة الفرد إلى داخل تجمع شعبى حى ومتماسك. وعادة ما يتحدد وقت الحكى بمجيء الليل فى المدة بين الساعة السادسة والسابعة مساءً، حينما يكون الجسد والروح قد هدأ وإسترخى، خاصة وفترة الليل تشجع على التقارب بين الأحياء وبين الأجداد الأموات.

وبجانب انتقال التراث الشفهى المرتبط بإيقاع العمل وبإيقاع الأيام الثابتين؛ يوجد أدب شفهى خاص بالمناسبات الاحتفالية الكبرى، التى تعبر عن اللحظات القوية فى حياة الجماعة؛ مثل الميلاد والجنازات وطقوس التحضير ووقت الحصاد والصيد وأعمال الحدادة ... إلخ.

فضاء الحكى: فضاء مادى ونفسى

يتحدد موقع الحكى وفقًا لمواسم وفصول السنة، ووفقًا للمكان العام، فيمكن أن يكون كوخًا واسعًا بما يكفى لاستيعاب المستمعين (مثل الكوخ الذى يتجمع فيه رجال القرى فى الغابة)، كما يمكن أن يكون مساحة رملية على حدود الغابة أو الأدغال (بهدف تسهيل حلول أرواح الأجداد ورحيلهم بما أنهم يسكنون - كما هو مفترض - خارج القرية)، أو فى مكان عام أو مكان مخصص لذلك فى الحضر.

وأيًا كان الموقع الذى يختاره الراوى - وغالبًا ما يكون مزارعًا بسيطًا أو راويًا محترفًا - فإن الجمهور يدخل الى عالم الحكى عن طريق صيغة طقسية افتتاحية، وهكذا يمكن للراوى أن يستهل قائلاً: «لقد رحلت، وعبرت عدة بحار وعدة صحراوات حتى وصلت أخيرًا إلى مملكة أسطورية. فهل تعرفون من قابلت هناك؟»، فيرد الجمهور قائلاً: «السلحفاة»، ومن هذه اللحظة يستغرق الراوى ومستمعوه فى عالم الخيال. للصيغة التمهيدية، إذن «وظيفتان»؛ فهى تسمح بجذب إنتباه الجمهور وتركيزه قبل أن يبدأ الحكى، كما تدعو إلى الرحيل إلى عالم مختلف تمامًا ينقلب فيه النظام المعتاد للأشكال وتسود فيه قوانين خارقة للطبيعة. إنها اللحظة التى يجد الجميع فيها أنفسهم مجتمعين، حيث يسهم شعور الانسجام مع المكان فى إضفاء شعور بالتضامن وفى إثارة الوعى بمصير ما مشترك.

الراوى وجمهوره

تعتبر العلاقات بين الراوى والجمهور غاية فى الأهمية، ويفسر تكاملها جزءًا كبيرًا من نجاح الحكاية بوصفها أكثر الظواهر شيوعًا فى المجتمعات التقليدية. ولا تكتسب الحكاية وجودًا حقيقيًا إلا فى اللحظة التى يعجب فيها المستمع بها ويقود توصيلها إلى مستمعين جدد. وتعتمد حياة الحكاية بالكامل على هذه المشاركة بين الراوى وجمهوره، كل منهما تاركًا قدرًا كافيًا من الحرية للآخر حتى يصل إلى دلالة مكتملة وخاصة به للحكاية المروية.

وفى العديد من الحالات يعرف الجمهور، مقدمًا، نسيج الحكاية التى يقولها الراوى، كما لا يتحقق الإتقان المسبق بينهما إلا بالتزام هذا الأخير بتقاليد الحكى المعترف بها.

فالراوى - بلاشك - يستطيع أن يتعامل بقدر من الحرية مع حكايته، إما بإثرائها بتطورات جديدة أو ببعض الاستطراد الخاص به، أو بتضمينها بعض الأحداث من الوقت الحاضر لإقامة علاقة ما بين الماضى والحاضر، إلا أن حريته تلك يجب أن تلتزم، دائمًا، بدائرة التراث المحدد الضيقة. أما ردود أفعال الجمهور الفورية والتى تشكل المعيار الأساسى لمدى حساسية الحكاية، فيشير إلى حد التجديد الذى لا ينبغى على الراوى تجاوزه. وإذا كان الراوى يخضع - إلى حد كبير - لما يفرضه عليه التراث فى اختيار موضوع الحكى وفى توجهه الأخلاقى، فإن مجال الخيال والتحوير يفسح له مكاناً كافياً لإضفاء نوع ما من تنوع نبرة الحكى ومن تنوع أسلوب التقديم. بجانب ذلك، لا يمكن تجاهل حرية الجمهور فى مواجهة الحكاية، فالراوى حينما يصل إلى نهاية حكايته يترك للمستمعين استنتاج الموعظة والدروس المستفادة التى تفرضها الحكاية. وهكذا يفرض الراوى على المستمعين التفكير والتأمل فيما تخبئه الحكاية من حقائق، حتى يصلوا إلى معنى للدروس المستفادة يمكن تطبيقه فى حياتهم اليومية. لذلك يعتقد البعض أن الحالات التى يتدخل فيها الراوى بنفسه لفرض نتيجة ما خاصة به، هى حالات استثنائية تشوهت فيها بنية الحكى بفعل التأثر بالحكايات الأجنبية أو بالكتابة، وما أن ينتهى تقديم الحكاية وتتأكد مشاركة الجمهور فيها، حتى يصبح من حق الراوى أن ينطلق فى تفسيره الخاص بها، أو فى تطويرها إلى أحداث أو نهايات أخرى، وبذلك يثبت تميزه من خلال مواهبه فى قيادة المستمعين حتى بعد انتهاء الحكاية. وينبغى أن نشير إلى أن الراوى يلعب عدة أدوار فى اللحظة نفسها، مما يوضح البعد المسرحى لفنه.

أنواع الشعر التراثى الشفهى

لقد أشار فروبينيوس Frobenius إلى وجود طبقتين فى إفريقيا التقليدية تنتمى كل منهما إلى روح ثقافية مختلفة، هما:

- طبقة قديمة جداً مازالت تؤثر فيها القوى الشيطانية، وتنتمى لها الأساطير والحكايات والقصص الخرافية المستوحاة من الأقنعة والسحر والمجتمعات الأولية.

- طبقة حديثة التكوين، وتنتمى إليها الملحمة والشعر الغنائى المرتبطان بتفتح الحضارة المدنية وبوعى الإنسان بإنتمائه إلى التاريخ.

وقد استرجع ليوبولد سنجور Leopold Senghor هذا التصنيف الذى أجراه فروبينيوس Frobenius ليصنف ما أطلق عليه «منحنى الدنيوية»، (وهو بمثابة مسودة لتصنيف أنواع الأدب الإفريقى التراثى) قائلاً: «الممتد بالمعنى الذى يصل بين الأسطورة والقصة الخرافية لنصل إلى اللغز مروراً بالأمثال» .(٢)

وباتباع هذا المسار، نجد أول ما نجد الأسطورة، أى الكلمة الأولى التى تنبع من عمق أعماق الإنسان ومن قيم المجموعة المقدسة.

الأسطورة

تبدو الأسطورة مرتبطة بعلاقة مباشرة مع القوى المتحكمة فى هندسة العالم وفى معنى الكون؛ إنها تعبر عن تلك القيم فى نطاق حكاية أو سلسلة من الحكايات وليس وفقًا لصياغة أو مقالة فلسفية مجردة. وتشكل الأسطورة جزءاً من الكلمة الجادة المعبرة عن العقيدة. كما تكون خلفية للفكر ولرؤية العالم التقليديين.

الحكاية والقصة الخرافية

تبدو منطقة الانتقال من الأسطورة إلى الحكاية غامضة أحياناً، إلا أننا يمكننا القول، بشكل قاطع، إننا نصل إلى ضفاف الحكاية منذ اللحظة التى نبدأ فيها نفى سمة القدسية عن الأسطورة وقطع صلاتها مع العالم الخارق للطبيعة.

ففى الأسطورة تحتل الظواهر الخارقة للطبيعة مكاناً متفوقاً، أما فى الحكاية فهى تتقاسم التوازن مع الواقع، تماماً كما تتوازن العاطفة التى كانت تشكل القوة الجوهرية للأسطورة، مع حكمة المنطق العملى الذى يعرف الحكاية؛ ومن خلال أحداث الحكاية تأخذ بنى وشخوص المجتمع الإنسانى شكلاً واضحاً.

وهكذا، يمكن اعتبار حكايات بامبارا Bambara وسيلة مثلى للتعرف على الحياة الاجتماعية وعلى المؤسسات التى تحكمها، كما تسمح بالتآلف مع مبادىء المعرفة ذاتها. تشكل الحكايات والقصص الخرافية - إذن - تعليمًا متكاملاً للجميع، دون ان يتطلب ذلك أى إعداد مسبق للمتلقين. إنها تهدف إلى بسط المضمون الإدراكى لفكر فى زمن ما ومكان ما، فى شكل مجازى.

تصنيف الحكايات

باسترجاع أعمال بروب Propp عن مورفولوجيا الحكاية، قام دنيس بولم Denise Poulme، فى دراسته

«مورفولوجيا الحكاية»(٣) «Morphologie du conte»، بالتأكيد على وجود سلسلة من المواقف، يسمح فيها تحول ما بالمرور من موقف إلى آخر، فى كل البنى السردية فى الأدب التراثى الشفهى. وهكذا، ووفقاً لرأى دنيس بولم ، يمكن اعتبار عدد كبير من الحكايات الإفريقية بمثابة تطور لقصة ما تبدأ من موقف نقص أولى (بسببه الفقر أو المجاعة أو الوحدة أو أية نكبة أخرى) حتى تصل إلى نفيه عبر إصلاحات متتالية. ويميز دينيس بولم بين سبعة تآلفات ممكنة، وهى:

* النمط الصاعد: نقص ـ تحسن ـ سد النقص.

* النمط الهابط: موقف عادى ـ تراجع ـ نقص.

* النمط الدائرى: ويبدأ بنقص مبدئى، ثم يعرف البطل حالات متتالية من التحسن، حتى ينتهك إحدى المحظورات فى لحظة ما، ويجد نفسه وقد ألقى من جديد عن نقطة البداية.

* النمط الحلزونى: يختلف قليلاً عن النمط الصاعد.

* نمط المرآة: ويخضع له العديد من الحكايات البدائية؛ حيث نجد ممثلين رئيسيين تقسم الحكاية عليهما فى جزئين متماثلين. (وقد يكون هناك بطل واحد يلعب الدورين متتاليين). ويقوم البطل تلو الآخر برحلة يخضع خلالها لنفس الاختبارات، إلا أن السلوك المختلف لكل منهما يؤدى إلى نتائج مختلفة؛ فالبطل الأول ينتصر بسبب إذعانه وسلوكه الطيب، أما الآخر الذى يحقد عليه، ويجتهد فى الحصول على المميزات نفسها دون نتيجة، فينهى الاختبارات المفروضة بشكل متواضع أو يرتكب عدداً معيناً من الأخطاء التى تنتهك الاستقامة يعاقب عليها فى النهاية.

* نمط التنافس: ويتناول بطلين يتعارض سلوكهما، وبالتالى لتساوى فرصهما فى النجاح. ينطلق البطلان من نقطتين كل فى مواجهة الأخرى، ثم يتبادل الممثلان مواقعهما على الطريق. ويرتبط نجاح البطل بمدى رغبته فى القضاء على خصمه.

* النمط المركب: ويمزج بين أجزاء متتابعة من مختلف الأنماط السابقة. ولا يلجأ إلى هذا النمط ـ عامة ـ سوى الراوى المتمكن جيداً من مادته.

الأمثال والفوازير والألغاز

فى المجتمع التقليدى، ترتبط الأمثال بإضفاء مدلول آنى على اللغة. وتمتلىء الحكايات بالأمثال التى تساعد على الإعلاء من قيمة الموعظة الأخلاقية، أو تسهم فى توضيح درس ما فى الحكاية مستعار من الحكمة القديمة. فى هذه الحالة، لا تكن الحكاية سوى تصوير للمثل، وغالباً ما يدلى الراوى بهذا المثل قبل بدء الحكاية التى تجسده. ويمكن تفسير تلك الصلة بين الحكاية والمثل من خلال أصلهما الذى ينبع من محاولة الإنسان تفسير وضعه وسلوكه الأخلاقى والاجتماعى، بل معنى وجوده ذاته بالارتكاز على تراث الأجداد. وهكذا، تتناثر الأمثال فى الحكايات، وفقاً لاستخدام الراوى الحر لها لإضفاء أصالة وحيوية أكبر على حكايته.

وبما أن الأمثال تعبر عن الحقائق الطبيعية، فإن الراوى يستفيد بها لإثارة انتباه المستمعين ولإجبارهم على التأمل فى المعنى الخفى للأشياء. وتنتمى الأمثال إلى نوعية الأشكال الثابتة، فلا يقع لها أى تعديل أو تحوير وإلا صار هذا تشويهاً لها، بل تشويهاً للتراث نفسه، مما يتعارض مع وظيفة الأمثال فى المجتمعات البدائية.

أما الفوازير فتشكل، أيضاً، جزءاً من الأدب التراثى، وتشبه الأمثال، إلا أنها تختلف عنها فى نقطتين، هما:

ـ أن ممارستها تقتصر على الشباب.

ـ أنها تأخذ شكل لعبة يتجمع الشباب أثناءها لإعمال ذكائهم ومعرفتهم الاجتماعية والثقافية داخل المجتمع، حتى يعرفوا الحل.

ويمكن تصنيف الفوازير فى نوعين: نوع يتطلب فيه الحل معرفة كبيرة بالتراث، ونوع لا يقتضى فيه الحل أكثر من الذكاء. ويمكن أن تشكل الفزورة نقطة انطلاق نحو التعليم إذا ما اعتمدت على سمة ما من الواقع وحاولت توصيلها من خلال صورة مدهشة ووجيزة ومن خلال علاقات تقريبية غير متوقعة بين الشىء وما يشبه به. ومع ذلك، فإن الفوازير ـ فى أغلب الحالات ـ لا تعتمد على المعطيات الموجودة فى السؤال للوصول إلى الحل، ولا هى تعتمد على التأمل، بل تعتمد على نوع من التسابق فى حضور البديهة وفى سرعة ردود الأفعال وفى فن الكلمة(٤).

الأغانى

يمكن تقسيم الأغانى إلى قسمين كبيرين وفقاً لعلاقتها بالتظاهرات الاجتماعية ـ الثقافية المتعددة ولارتباطها بإيقاع النشاط الإنسانى، فهناك:

ـ الأغانى المتعلقة بالحياة اليومية (بما فيها من أسواق وأعمال حقل وتجمعات ... إلخ).

- والأغانى المكرسة للاحتفالات التقليدية (مثل الاحتفال بالميلاد والموت والزواج... إلخ).

ويمارس القسم الأول من الغناء أى من الرجال العاديين الذين يرغبون فيه، أما القسم الثانى فيقتصر غناؤه على مغنيين محترفين يمتلكون أدوات الأداء الجيد بفضل التدريب المتخصص.

وغالباً ما تأخذ الأغنية شكل القصيدة بما فيها من قافية وبيت يتكرر فى نهاية كل مقطع، كما تتميز الأبيات بالقصر والثراء فى الرموز ذات الدلالة العميقة. وعلى الرغم من عدم وضوح تلك الدلالة فى الغالب أو إخفائها بدلالة أخرى سطحية، فإن الأغنية تستطيع فى النهاية أن تؤكد على المعنى الخفى للأشياء.

الملحمة والشعر الغنائى

تعتبر الملحمة نوعاً أدبياً واسع الانتشار على مستوى العالم؛ لأنه يجيب على الهم الذى يشغل كل الشعوب فى الحفاظ على آثار تاريخها عن طريق سرد أحداثه الكبرى مدونة أو شفهية. ومع ذلك، فالملحمة تختلف عن مجرد سرد الأحداث التاريخية الكبرى فى أنها تشكل نوعاً أدبياً له قواعده المعترف بها بالكامل.

وبما أن الملحمة يغنيها شيخ من القبيلة متخصص فى ذلك، حتى يلبى طلب المستعين، فإنها تتحول من التاريخ إلى الصياغة الفنية فى شكل شعر يحوله الخيال فيما بعد الى أسطورة، وذلك وفقًا لما تقوله ليليان كيستلو Lilyan Kesteloot فى كتابها «الملحمة التراثية، Lepopee traditiouelle» (باريس، ناتان، ١٩٧١). لكل ملحمة، إذن، خلفية تاريخية يؤكدها فحص الملاحم الإفريقية الرئيسية حتى يومنا هذا، ولكن مع بعض الاستثناءات. والدليل على ذلك أن سوندجاتا Saundjata مؤسس إمبراطورية مالى قد عاش فعلاً فى القرن الثامن عشر كما تحكى الملحمة عنه، كما عاش شاكا Chaka قائد قبائل الزولو Zoulou المنتصر طبقًا لما يحكى عنه، وحاول ساليما كادى ماسينا Salimaka de Macina بالفعل أن يقلب سيادة بامبارا فى القرن التاسع عشر.

ومع ذلك، فهناك أبطال ملاحم أخرى ينتمون للأساطير، كما هو الحال بالنسبة إلى أكو مامبا Akouma Mba فى ملحمة مفت Mvt بالكاميرون.

وللملحمة وظيفة تعليمية مثل أدب الأساطير والحكايات، فهى تعظم من شأن الفضائل الأخلاقية الكبرى، مثل الشجاعة والوفاء بالوعد والبعد عن الخيانة والحفاظ على معنى الشرف، كما تشكل فى نظر المستمعين مخزوناً حقيقياً من النماذج المشرفة لا يؤثر مرور القرون على حضورها وفعاليتها، وذلك فى الحالة التى يكون أبطال الملحمة فيها أشخاصاً حقيقيين.

فى إفريقيا يمتد استخدام الشعر التراثى الشفهى إلى كل الأوقات، فهو بدلاً من أن يناقض الفعل، يصاحبه ويثيره ويعظمه، كما تشير ليليان كيستلو وبجانب أنه يكون جزءاً من الحياة اليومية، فإن هذا الشعر يصاحب أيضاً، اللحظات المهمة فى الحياة الاجتماعية، وفى هذه الحالة يعود من جديد إلى يد المتخصصين فى إلقائه من الشيوخ والرواة، الذين غالبًا ما يكونون من محترفى إلقاء الشعر الحقيقيين والمرخص لهم بذلك. ومن وظيفة الشعر التراثى الإفريقى، الذى يلجأ بإرادته إلى الصورة - الرمز، وإلى التقريب الغريب بين الكلمات، وإلى المجاز، أن يكسر حدود الواقع ويسمح بالوصول إلى ما هو خارق له، أى إلى الحقيقة العميقة للأشياء. وسواء كانت الممارسة الشعرية تأخذ شكل أغانى الأطفال فى المهد، أو الأغانى الجنائزية أو أغانى العرس، أو قصائد العمل والتحضير، فإنها تتجاوز التعبير الغنائى عن الذات، لتقوم بوظيفة تشبه النشاط السحرى؛ أى أنها تتحول بالفعل إلى شعوذة استدعائية، فالممارسة الشعرية يصبح من شأنها أن تبث الطمأنينة وتبعد الخوف عن النفوس إذا ما تمت فى الأدغال مثلاً، مثلما يحدث فى بلده سنوفو Senaufo؛ كما يمكنها أن تقوى من إستدعاء النار مثل القصيدة التى تنتمى إلى أسطورة فان Fan بالكاميرون، وتمتد، أيضاً، إلى استدعاء البهجة فى الحياة اليومية، وإلى مغازلة الفتيات بسحرهن.

موضوعات وبنى الشعر التراثى الشفهى

تجد الحكمة الإفريقية أفضل طريق لها للانتقال عبر الحكاية، ذلك النمط من التعبير الشفهى عن الفكر العميق لجماعة عرقية ما، والذى من شأنه نقل فكر الآلهة والأجداد إلى تجمع بشرى ما.

إن الحكاية تفرض وجودها، إذن ، بوصفها ترجمة وتفسيراً لواقع فى مستوى أعلى من الإنسان، وغالباً ما تقوم بدور فعال بما أنها تمثل عاملاً من عوامل الاستقرار والتواصل الثقافى بجانب أن المجهود الذى يبذله الراوى لإتقان الحكى يمكن تفسيره على أنه ترجمة للرغبة فى إتقان الفعل ذاته من قبل الجماعة كلها. ويعتبر فضاء الحكاية فضاءً مبهمًا يتلازم فيه الواقع واللاواقع دون تناقض، كما يتلازم فيه عالم البشر وعالم

الحيوانات، ويمكن ترجيح كفة صفة الغباء أو الجشع أو الغرور أو القسوة في الحكاية وفقًا لتأويل الراوي لها ولخياله وتصوره؛ حيث إن أسلوب الحكي يتيح له هذه الحرية.

وسوف نسوق، فيما يلي، بعض النماذج المرتبطة بجماعة فانج Fang العرقية بشكل خاص، إلا أن دلالتها يمكن أن تتسع لتمثل مجموع الأدب الإفريقي الشفهي، فهناك الحكاية الأسطورية والحكاية الفلسفية والحكاية الجدلية.

تهدف الحكاية الأسطورية إلى سرد الأحداث البطولية (مثل أحداث الحرب أو الصيد) التي قام بها الأجداد في قبيلة ما أو في مجموعة عرقية. وفي مجموعة فانج Fang يقوم عازف الـ «مفت»(٥) Mvet بسرد ملاحم القدماء أثناء عزفه على هذه الآلة، وهو يجسد أحداث القصة المهمة ويؤكد عليها باستخدام الإيقاع والنغم. ويعتبر العازف الراوي محترفًا وغالباً ما يكون شيخاً (لأن التعلم والتدريب يأخذ وقتًا طويلاً للوصول الى مستوى الاحتراف) قد استطاع أن يخلق لنفسه عالماً داخلياً شديد العمق، خاصة إذا كان ضريراً. وتتم دعوته إلى قرية ما بمناسبة حدث كبير، سواء كان حزيناً أو سعيداً، ويمكنه بعد ذلك أن يبقى بها عدة أيام. ويتميز عازف الـ «مفت» mvet بذكائه وقدرته على الارتجال، فهو يستخدم لغة قديمة في أسلوب بسيط وحيوي ورشيق خاص به، أما الحكي نفسه فيرتكز على ردود أفعال المستمعين الذين يشجعون الراوي إما بإندهاشهم، وإما بترديدهم لبعض المقاطع في الحكاية أو الملحمة، ذلك أن أجزاءها تتابع بشكل يستحيل معه لأي شخص أن يرددها كاملة، خاصة أن ذلك يتطلب العزف على الـ «مفت» أثناء الحكي، مما لا يمكن ارتجاله.

ومن الشائع اللجوء إلى الحكاية الفلسفية أثناء الأمور الخطابية الشائكة، فيختص بها أعيان القرية لشرح وتجديد أفكارهم، ولتوجيه قرار المستمعين في لطف. وفي الحقيقة أن الأمر في هذا السياق لا يتعلق بلعبة فكرية ولا بحيلة لتخفيف حدة الخطاب، بل تشكل الحكاية - هنا - تدريبًا جدليًا، عن طريق إستدعاء العقل والعاطفة في آن. ويستخدم الخطيب لغة صعبة خصبة بالرموز وبالألفاظ القديمة، في إلقاء بطيء ورصين، تتحكم في إيقاعه الإيحاءات المهيبة وفترات الصمت التي تتساوى أهميتها مع الكلمات المنطوقة. وتمثل الحكاية الفلسفية استثناءً في قاعدة وقت الحكي، إذ إنها تلقى في وضح النهار.

أما الحكاية الجدلية فتحتفي بفضائل وسمات أحد الأجداد أو أحد الأفراد الأحياء والحاضرين وسط المستمعين، وذلك عن طريق مدحه في أسلوب من التفخيم والمغالاة.

وحينما تتوجه الحكاية إلى فرد من المستمعين، يكون الهدف من ذلك استثارة وتوليد ردود أفعاله، ففي بلاد الـ «فانج Fang» تمارس الحكاية الجدلية أثناء تجمعات الأصدقاء (التي يطلق عليها بيلابا bilaba) على وجه خاص، وفي هذه الحالة تهدف الاحتفالية الحميمة إلى استثارة المدعو، المحتفل به والغارق في الهدايا، إلى إظهار بعض من الفضائل التي ترويها الحكاية عنه مشاركاً، بذلك، في هذا الشكل من الحكي.

على النص الشفهي، إذن، أن يمثل نسيجاً تستطيع الدائرة أن تتعلق به، وأن يسمح في الوقت نفسه بالاحتفاظ بانتباه الجمهور، وذلك عن طريق استناده إلى عمارة إيقاعية، وعلى قافية تساعدان الراوي على الحفظ وتسهلان عملية التلقي للمستمع.

علم الاجتماع النفسي للاتصال في التراث الشفهي

وضع الراوي

من الصعب جداً تحديد وضع الراوي في إفريقيا بدقة، حيث تؤدي المساحة الجغرافية والطبيعة العرقية لكل منطقة إلى تنوع هذا الوضع تنوعًا كبيراً. وبجانب انتقال الرواية الشفهية عن طريق غير المحترفين، توجد شريحة ممتدة من المتخصصين من موسيقيين ومغنيين ومؤرخين ورواة وعازفي «مفت» يقوم كل منهم بدور محدد في المجتمع الذي ينتمون إليه، والذي تختلف وظائفه اختلافًا واضحًا من مجموعة إلى أخرى.

وحتى نحدد الأشياء بدقة، اخترنا أن ندرس حالة الرواة في مجتمع ماسينا Macina القديم. وقد قدمت كوستيان سيدو Christianne Seydou لنا في ترجمتها لـ «سيلاماكا وبولورني» Silamakaet Poulloni (باريس، الكلاسيكيات الإفريقية ١٩٧٢) - وهي قصة ملحمية نقلها لنا الراوي النيجيري الشهير بوباكار تينجد چي - محاولة لتحديد وضع الراوي في سياقه الاجتماعي والثقافي.

وبعد تحليل بنى المجتمع البدائي التقليدية والقائمة على المقابلة بين الأحرار مولداً ووضعاً اجتماعياً والعبيد أو الأسرى، توضح كريستيان سيدو أن شيوخ الرواة من فناني الـ «مفت» والموسيقى، ينتمون إلى طبقة دنيا تضم الصباغة والحدادين وحرفي الخشب والنساجين. مع ذلك، وعلى الرغم من هذا الموقف الضحل في التدرج الطبقي القبلي، علينا أن نحذر النظر إلى الراوي بوصفه شخصاً حقيراً ومحتقراً كما يميل

الكثيرون الى ذلك. وفى الواقع، وبداخل طبقة الرواة نفسها، توجد طبقات أخرى يشملها التقسيم التالى: الـ «مابو» Mâbo على القمة ثم الـ «جاولو» Gaulo، وفى النهاية الـ «تيابورتا» Tiapaurta .

يرتبط الـ «مابو» Mâbo، وفقاً لما قاله بوباكار تينجد چى Boûbacar Tinguiji، بعائلة كبيرة يعرف تاريخها وتسلسل أعضائها جيداً، ويروى الأحداث الكبرى التى مرت بها بمصاحبة العود.

لكنه يستطيع، أيضًا، أن يروى الحكايات المجيدة أو المليئة بالعبرة والتى يعد أبطالها من مشاهير أبطال التراث الملحمى أو التاريخى. وفى أيامنا هذه يستطيع الـ «مابو» Mâbo أن يقتصر فى عمله على الحكى للنبلاء، كما يستطيع أن يقتصر على الحكى للعائلة التى يرتبط بها والتى يروى قصصها. ويمكننا، إذن، أن نستنتج قيام الـ «مابو» Mâbo بدور المثقف الذى يحفظ أرشيف عائلة كبرى، كما أنه ليس من النادر أن نجد رواة شيوخ يحفظون القرآن ويعرفون الكثير عن علم الفقه وعن حقوق الإنسان المسلم، بل يشاركون فى المناقشات الأدبية بجانب المتعلمين المثقفين.

ويعرف الـ «جاولو» Gawlo، أيضًا، تاريخ العائلات الكبيرة وتسلسلها، إلا أنه يستخدم تلك المعرفة استخداماً مختلفاً عن الـ «مابو» Mâbo. فبما أنه يعتبر راوياً أكثر منه مغنياً (حيث يشير العود بجانبه إلى وظيفته كراو دون أن يتم استخدامه للغرض ذاته)، فإن مهارته تكمن فى لغته وروحه فى الحكى أكثر من أى شىء آخر. كما أنه متأهب لاستخدام أية تقنية تجعله يتمكن من الشخصية التى يدور حولها حديثه، إما بإقامة علاقات أو تشابهات مبالغ فيها لمدحه وتمجيده، ليبدو الأمر فى النهاية كما لو كان الحكى بمثابة كشف للأسرار والعلاقات معترف به من المجتمع.

وفى الحقيقة، لا يتكلم الـ «جاولو» Gawlo، إلا فى مقابل الهدايا؛ أما الجانب السئ أو السلبى من الشخصية محور الحكى، فلا يتم التطرق إليه بناءً على إهمال الراوى أو نسيانه، بل بناءً على سمعة الشخصية ذاتها المنتشرة فى المدن والقرى والتى يستخدمها الراوى، أحياناً، للتسخيف من الشخصية ولتقليل أهميتها.

أما الـ «تيابورتا» Tiapourta، فيحتل أسفل طبقات الرواة، ويتسم بحرية قصوى فى الحديث والمسلك. وتقوم الأشياء الغريبة، أو غير المتجانسة، التى يرويها بفك التوترات الاجتماعية، دون أن تمس بغلاظتها أى شخص بعينه. وتعتبر كريستيان سيدو هذا نوعًا من الهزل أو الشعوذة لخدمة الجمهور.

نرى، إذن، وفقاً لهذا النموذج، أنه ينبغى توخى الحذر فى تناول ظواهر الأدب الشفهى. كما تعود السمعة المبهمة التى يعانى منها الراوى إلى انتمائه إلى فئة خاصة جداً من الأفراد الذين يقومون بوظائف مشابهة لـ «رئيس المغنيين» بالمعنى الغربى للكلمة. ومع ذلك، يلقى بوباكار تينجد چى ، أهمية كبيرة على عدم ارتباطه بال «Gaulo» «جاولو»، الذى يصفه بأنه «كلب كيما ندور chiende quemandeur»، كما يطلق أهل هاوسا Haoussa على من يحتقرونه.

علاقات الراوى والمستمعين علاقة قائمة على الأصالة

هناك عدد من المعايير تميز الراوى عن مواطنيه حتى إن لم يكن محترفاً، كأن ينتمى مثلاً إلى طبقة سنية محددة، أو يكون قد مر بطقوس تحضيرية توصله إلى الحكمة التقليدية، أو أن - يتسم فوق كل شىء بصفات خطابية تجذب انتباه الجمهور إليه. وفى الواقع، تنتمى القصص التراثية إلى شريان شعبى يشكل نسقاً مرجعياً مشتركاً لكل المجموعة، إلى الدرجة التى يتجه بها اهتمام الجمهور إلى أسلوب تقديم الحكاية وطريقة سردها أكثر من اتجاهه الى الحبكة نفسها وهكذا لا يمكن الاستغناء عن مبادرة الراوى الفردية لنجاح القصة، لكن لا تقتصر تلك المبادرة على الإلقاء الجيد، حيث ينبغى على الراوى امتلاك مواهب تمثيلية وموسيقية فى العزف. فهو يجسد الشخصيات التى يروى عنها، ويقلدها، وأحياناً ما يصفها بمساعدة حركة تعبيرية أو بعض الكلمات التى تبدو دون علاقة بالحكاية نفسها. وعلى سبيل المثال، عند الحديث عن الثعبان، يمكن للراوى استخدام حبل، أو عند الحديث عن السلحفاة يمكنه أن يقلد مشيتها. وتتطلب هذه التعبيرات الدائمة فى الأداء مهارة كبيرة من جانب الراوى حتى إن كان نجاحه فى ذلك رهن لردود أفعال الجمهور. خاصة وهذا الأخير لا يتردد فى الإشارة إلى عدم حذق الراوى، وذلك أثناء فترات الصمت التى تتخلل الحكاية، والتى تسمح للرواى باختبار حساسية المستمعين بجانب الاحتفاظ بدرجة انتباههم. وهكذا تسهم السمة الشفهية للحكى فى منح المجتمع مناسبات عديدة للحوار الدائم الذى ينمى بدوره من شعور الانتماء للمجموعة الاجتماعية ويحافظ على الوضع الاجتماعى - الثقافى القائم.

فى الحالة التى تشمل فيها الحكاية الموسيقى والرقص والأغنية تتضاعف مشاركة الجمهور الفكرية، بمشاركة فعلية يترجمها تصفيق الأيادى والاستحسانات والتشجيعات التى

تساند الحكى وتمتد به ساعات طوال حتى نهاية الليل. من الخطأ، إذن، الاعتقاد أن الشفهية تقتصر على عرض واسترجاع اللحظة التى تطرحها النصوص الثابتة، ففى الواقع، لا يساوى سرد الحكاية المحفوظة شيئًا دون إقامة علاقة مباشرة بين المادة الأدبية والمجموعة البشرية التى تبث فيها الحياة والحرية، وذلك من خلال ممارسة فعلية حيث أكد ليفى - شتراوس Leve Strauss على اتسامها بالأصالة فى مقابل ما ينتج فى مجتمعاتنا القائمة على الكتابة، ويقول ليفى - شتراوس فى كتابه «أنثروبولوجيا بنيوية Anthropologie Structurale» (باريس، Plon، ١٩٦٩):

«نرتبط بماضينا، ليس من خلال تراث شفهى يقتضى اتصال فعلى مع الأشخاص - من رواة أو قساوسة وحكماء أو شيوخ - ولكن من خلال كتب متراكمة فى مكتبات ومن خلال النقد الذى يجتهد - مع بعض الصعوبة - لإعادة بناء صورة مؤلفى هذه الكتب. وعلى مستوى الزمن الحاضر، نتواصل مع أغلبية معاصرينا من خلال كافة أنواع الوساطة - مثل الوثائق المكتوبة أو الآليات الإدارية - التى توسع دون شك اتصالاتنا إلى درجة شاسعة، لكنها تضفى عليها سمة من اللا - أصالة».

وظائف الأدب الشفهى

يقوم الأدب التراثى الشفهى بوظيفة التعبير عن مشاركة الفرد فى عالم الأحياء وعالم الأسلاف فى آن.

وهو يسمح على مستوى عالم الأحياء بـ :

- التعبير عن تجانس المجموعة والحفاظ عليه.
- الحفاظ على ثقافة هذا العالم فى شكل حىّ.
- المساهمة فى تسليته وتأسيسه أخلاقياً فى الوقت نفسه.

هكذا، يعلم الراوى الشباب ضرورة السلوك الطيب، ويوضح لهم أن الازدهار الكامل للفرد لا يحدث إلا إذا انتمى سلوكه إلى إطار الجماعة بأكملها. وبشكل عام، يتعلم كل الناس أنه من الأفضل اتباع معتقدات المجموعة. ومثلما يحدث فى عالم الحكاية، يحدث فى الواقع، فهؤلاء الذين يبعدون أنفسهم عن التظاهر الاجتماعى والاقتصادى وهؤلاء الذين لا يسعون إلا الى مصلحتهم الشخصية، تتم إدانتهم. ينبغى على الفرد - إذن - أن يكرس نفسه للبحث عن سعادته دون أن يعرض وجود المجموعة للخطر.

أما على مستوى عالم الأسلاف، فيشكل الأدب التراثى الشفهى جزءاً من موروث الأسلاف الذى ينتقل إلى الأحياء، كما يؤدى تداوله وانتشاره إلى تقوية الصلات الوحيدة التى تربط بين الأموات والأحياء. ويسمح هذا الأدب للأحياء بالتعرف على ما يدينون به لأسلافهم، كما يسمح بالتصالح بين قوى الخير والقضاء على قوى الشر. وهكذا نفهم أهمية الحديث المتقن حيث تتساوى قيمته مع قيمة الفعل.

هوامش

(٢) من كتاب «الأدب الإفريقى بالأمس وغداً Litte rature africaine d'hier et demain» لكولان رولان Colin Roland الصادر فى باريس، ADEC، ١٩٦٥. (المؤلف).

(٣) دراسة منشورة فى «كراسات دراسات إفريقية Cahiers d'etudes africaines Vol. Xii»، ١٩٧٢ (المؤلف).

(٤) أثار هذا الموضوع بيير إرنى Pierre Erny فى كتابة «الطفل وبيئته فى إفريقيا السوداء L'Enfant et-son mileiu en Afrique Noire»، باريس، مايو، ١٩٧٢. (المؤلف).

(٥) مفت mvet: آلة موسيقية مصنوعة من فروع النخل وليفه، يتنوع عدد أوتارها وفقًا لرغبة صانعها والعازف عليها (المترجمة).



حكاية شعبية... هندية
الأمير الذى تزوج نصفه الأيسر

أعاد صياغتها بالإنجليزية
أ. ك. رمانوجان
ترجمة : رأفت الدويرى

كان هناك ملك ـ وللملك ابن وحيد، وعندما بلغ الابن الأمير مبلغ الرجال أراد والده الملك أن يزوجه. ولكن الابن كان يرفض بشدة فكرة الزواج ضارباً عرض الحائط بكل نصح، حتى نصح أحكم مستشاريه. وعندما بلغ الملك ذروة يأسه من إقناع ابنه الوحيد بالزواج، هدده بشنق نفسه إن لم يتزوج.

وهنا قال الابن:

فليكن ما تريد يا أبى.. فلتأمر بشطر جسدى لنصفين وليدفن بين الزهور نصفى الأيسر لتتوالد منه امرأة سأتزوجها ـ وغيرها امرأة لن أتزوج.

ذعر الملك خشية أن يموت وحيده إذا ما شطر جسده لنصفين فسأل ابنه:

أليست هناك وسيلة أخرى للزواج ـ وسيلة أبسط.

فرد الأمير:

لا وسيلة أخرى سوى الزواج من نصفى الأيسر؛ فجنس النساء ليست بينهن امرأة واحدة يمكن التحكم فيها وإلزامها الصراط المستقيم.

أخيراً رضخ الملك ووافق، وشطر جسد الأمير إلى نصفين، ودفن نصفه الأيسر بين الزهور. وبعد أيام معدودة، ولدت من بين الزهور امرأة ـ زوجها الملك لوحيده الأمير طبقاً لطقوس الزواج المرعية والمعتادة.

وبعيداً عن العمران، وفى موضع مهجور، بنى الأمير لعروسه قصراً فخيماً ليختلى بها فيه ـ مرة عند اكتمال القمر وتمامه ـ ومرة ثانية بعد ولادة قمر جديد.

أما الملك، فلقد أعجب بعروس وحيده، وكان من حين إلى آخر يزورها ليطمئن أن لاشئ البتة ينقص زوجة وحيده. فى أحد الأيام مر ساحر ـ وكان فى طريقه إلى بلد بعيد ـ مر بالمكان المهجور فاستوقفه القصر الفخيم، فأخذ يلف ويدور

حول القصر، وإذ بزوجة ابن الملك تطل من أحد الشبابيك ، جذب الساحر بصرها، فتبسمت له .

لجأ الساحرإلى بيت عجوز شمطاء كانت تعيش فى قرية قريبة من القصر الفخيم، وكان من عادتها اليومية أن تعد طوقًا (عقدًا) من الورود وتحمله إلى زوجة ابن الملك فى قصرها الفخيم.

فى أحد الأيام أعد الساحر طوقًا (عقدًا) من الورود وأعطاه للعجوز قائلاً:

خذى يا خالة هذه الورود إلى زوجة ابن الملك، وعندما تعودين، ستخبريننى بما ستقوله لك. وحملت العجوز طوق (عقد) الورود إلى زوجة ابن الملك فتأملته جيداً، وفهمت الرسالة الخفية التى تحملها ورود الساحر، بعدها تصنعت الغضب (بالرغم من سعادتها الداخلية)، وبسرعة غمست راحة يدها فى صبغة بلون الدم وصفعت بها خد العجوز. وعادت العجوز لبيتها باكية وللساحر شاكية، وعرضت عليه خدها الملطخ بلون الدم.. طيب الساحر خاطرها قائلا:

فلتهدئى يا خالة، فالأمر لايدعو للضيق؛ إن زوجة ابن الملك بما فعلته بخدك أرادت أن تعتذر لى بأنها حاليًا تمر بدورتها الشهرية باعتبارها امرأة.

بعد عدة أيام، أعد الساحر طوقًا (عقدًا) آخر من الورود وحملته العجوز إلى زوجة ابن الملك، التى سارعت هذه المرة بغمس راحة يدها فى جير أبيض ولطخت به صدر العجوز.

وعادت العجوز إلى بيتها باكية وللساحر شاكية، وعرضت عليه صدرها الملطخ بالجير الأبيض، فطيب الساحر خاطرها قائلاً:

اهدئى يا خالة، إن زوجة ابن الملك، مرة أخرى، تعتذر لى؛ فالقمر فى اكتماله، فى تمامه.

وبعد أيام قلائل، أرسل الساحر إلى القصر طوقًا (عقدًا) ثالثًا، وفى هذه المرة غمست زوجة ابن الملك راحة يدها فى حبر أسود ولطخت به مؤخرة العجوز.

وعادت العجوز إلى بيتها باكية وللساحر شاكية، وعرضت عليه مؤخرتها الملطخة بالحبر الأسود.. فطيب الساحر خاطرها، وبفرحة المنتصر قال لها:

يا خالة.. يجب أن تحسنى قراءة أفعال زوجة ابن الملك معك ، إنها رسائل خفية، وها هى رسالتها الثالثة؛ دعوة للحضور إلى خلفية قصرها ، محتميًا بظلمة ليلة ولادة القمر الجديد .

وفى الحال، لبى الساحر الدعوة؛ فذهب إلى خلفية القصر، محتمياً بظلمة ليلة ولادة القمر الجديد. وهناك رأى حبلاً يتدلى من شرفة القصر، فقبض عليه بكلتا يديه، ودفع نفسه متسلقًا لأعلى، حتى وجد نفسه داخل القصر عبرأحد شبابيكه، وزوجه ابن الملك فى انتظاره، سعيدة لرؤيته. ومعًا مارسا الحب حتى الفجر. وقبل أن يرحل، قالت له بنعومة منتشية: لو عاودت زيارتى هكذا بشكلك الطبيعى لن يسمح لك حراس القصر بالدخول؛ ولهذا فلتبحث لنفسك عن وسيلة للتخفى وبذلك يمكنك التردد على كلما شئت.

فقال الساحر: ما أسهل التخفى. وبعدها أصبح يزورها متخفياً، على هيئة أفعوان، يتسلل زاحفًا عبر أنابيب الصرف الصحى وبمجرد أن يصبح داخل غرفة نوم زوجة ابن الملك يعود إلى هيئته الطبيعية بوصفه رجلاً، ومعًا يمارسان الحب. وعلى هذا المنوال سارت ومرت أيام كثيرة.

وفى أحد الأيام، جاء الملك كعادته للقصر؛ ليطمئن على زوجة وحيده، فإذا به يفاجأ بأفعوان يتسلل زاحفاً نحو أنابيب الصرف الصحى. فى الحال، استدعى خدم القصر ليقتلوا الأفعوان ويقذفوا بجثته خارج القصر. ثم واصل الملك طريقه إلى حيث كانت زوجة ابنه، وأخبرها مهنئًا إياها بالسلامة:

أنت محظوظة؛ فلقد رأيت أفعواناً يزحف إلى داخل القصر، ولقد قتله الخدم وقذفوا بجثته بعيداً خارج القصر.

وهنا صرخت زوجة ابن الملك:

أوه! يا إلهى! فظيع، شنيع، ثم سقطت على الأرض مغشياً عليها.

وبعد الإسعافات الأولية عادت زوجة ابن الملك إلى وعيها، ولكنها كانت ــ داخليًا ــ جريحة الأعماق لمقتل حبيبها ، وظاهرياً ــ قد تصنعت الرعب من الأفعوان. وحاول الملك ــ قبل أن يتركها ــ أن يهدئ من روعها قائلاً:

لا داع للخوف؛ فالأفعوان قد قتل، وانتهى الأمر. ومنذ مقتل حبيبها عاشت زوجة ابن الملك فى حداد دائم وامتنعت عن الأكل والنوم.

وفى يوم، مر بالقصر مجذوب هندوسى يطلب الإحسان بوصفه شحاذاً مقدسًا، فدعته زوجة ابن الملك إلى الدخول لتطلب منه مقابل إحسانها معروفاً، إذ قالت له:

اسمع يا مجذوب ، سأمنحك روبية كاملة؛ خارج القصر يبدوا أن هناك جثة أفعوان مقتول، فلتذهب وتعود لتخبرنى إذا كانت الجثة ما زالت هناك. وذهب المجذوب الهندوسى، وعاد ليخبرها بوجود جثة الأفعوان مكانها، فقالت له:

سأمنحك روبيتين مقابل أن تأخذ جثة الأفعوان إلى المقابر وهناك تحرقها، ثم تحضر لى رمادها.

ورحب المجذوب الهندوسى، وأخذ جثة الأفعوان إلى المقابر وأحرقها، طبقاً للطقوس والشعائر الجنائزية المعتادة، ثم عاد إلى زوجة ابن الملك برماد جثة الأفعوان؛ فمنحته روبيتين ثم زادت عليهما روبيات ثلاث وهى تقول له:

اذهب، الآن، إلى الصائغ لتشترى لى تعليقة (تعويذة) ذهبية.

وذهب المجذوب الهندوسى وعاد لها ومعه تعليقة (تعويذة) ذهبية. فوضعت رماد حبيبها داخل علبة التعويذة وعلقتها حول كتفيها .

ومع استمرار حداد زوجة ابن الملك على حبيبها هزل جسدها وضعف. وعندما سمع زوجها الأمير عن حالة هزال زوجته فكر قائلاً: إنها تزداد هزالاً يومًا بعد يوم، لابد وأن زوجتى تعانى من حزن عميق، يجب أن أزورها فى قصرها لأسرى عنها.

ذهب الأمير إلى القصر يسأل زوجته عن سبب هزالها ومرضها، وحاول بكل الطرق لتصرح له بما تعانى ـ دون جدوى ـ فلم تنطق ببنت شفة. جذبها وأجلسها على «حجره»، وحاول معها كل فنون الإقناع لتصرح له بما فى أعماقها.

وأخيراً، صرحت له قائلة:

وماذا أمامى أن أفعل سوى أن أكون حزينة ؛ لقد حبستنى داخل هذا القصر ـ السجن ـ ومنذ زواجنا لا أرى وجهك سوى مرتين ؛ واحدة عند اكتمال القمر وتمامه، والثانية بعد ولادة القمر الجديد، فكيف لقلبى أن يشعر بالسعادة معك أو بالرضى منك؟!

عندما سمع ابن الملك زوجته تصرح له بأحزانها وإحباطاتها أحس حيالها بذنب عظيم؛ فقال لها معزياً خاطرها:

من اليوم سأقيم معك، هنا، فى القصر ـ كل يوم ـ دائماً. وهنا فاجأته زوجته بقولها:

سأعرض عليك لغزاً إذا حللته وعرفت إجابته، فى الحال، سألقى بنفسى فى النار لأحترق وأموت.

وإذا لم تحله ، ولم تعرف إجابته، فلتلق بنفسك فى النار لتحترق وتموت. شريطة أن لاتنفصح لأحد ـ لا أنا ولا أنت ـ عن سبب ما سيحدث. إذا وافقت على تلك الشروط سأعرض عليك اللغز لتحاول حله، وإلا، فلنفترق بالطلاق من الآن. وافق الأمير الساذج على شروطها، ووضع يده فى يدها مؤكداً الوفاء بوعده وبكلمته. عندئذ طرحت عليه لغزها :

حزر وفزر

الأولة: شوف أنا شفته.

الثانية: حرق أنا حرقته.

الثالثة: على الكتاف أنا اتلفعت به.

ضهرى لجوزى

وكتافى لحبيبى

حزر فزر يا ابن الملك!.

وحاول الأمير حل اللغز؛ عصر ذهنه، فظل يفكر ويفكر، وسيظل طوال عمره يفكر ويفكر دون أن يصل إلى حل أو إجابة للغز زوجته الملغز.

وهنا، والتزامًا بالعهد ـ الذى قطعه على نفسه ـ ألقى بنفسه فى النار فاحترق ومات.

أما زوجته ـ المرأة وليدة نصفه الأيسر ـ فقد اتخذت لنفسها عشيقاً جديداً، وهكذا عاشت بقية حياتها سعيدة.



تنويعات فولكلورية على أوتار الزمان والمكان بصور تشكيلية

د. سلمى عبد العزيز

الصورة التشكيلية الشعبية ؟.. اتحاد محمول بآثار الزمان والمكان

فى المدى الممتد بين الإبداع الشعبى وبين آثار الزمان والمكان، تلتقى رؤية الفنانين التشكيليين الشعبيين بواقعهم؛ ترسم صور الحلم لهذا الواقع وتشكل صياغة حسية للواقع المحسوس، وتعيش خيالاتهم فى تطورات شديدة التركيب. وكما أن التعبير الفنى عنها بالغ التركيب؛ فإن التخيلات عن الأشياء وما يرتبط بها من اعتقادات تؤدى إلى سيطرةعناصرها على حواس الفنان الشعبى وعقله عندما يتجه إلى إنتاج فنى، وتتوالى فى نفسه خيالات أخرى تعكس صورها على تركيبات العمل الفنى، باعتبارها صدى لها، تكشف له عن عوالم مستورة فى وجدان المجتمع.

إن أكثر الفنون التشكيلية إثارة للدهشة تلك التى ترتبط بالفنون الشعبية، وكذلك الخواص النابعة عنها من فكر ومعالجة فنية، تتعهد إيجاد علاقات تكشف بها هذه الدهشة التى تستمد وجودها من المخيلة الواسعة، ومن حرية التحوير، ومن القدرة على التركيب اللاموضوعى للعناصر التشكيلية فى إطار العمل الواحد، وسكنت فيه بقايا آثار نصية أدبية متوارثة كالحواديت التى لا تمت بصلة لواقع الحياة التى نعيشها.

إن القدرة على استخلاص الحرية فى التعبير عند الفنانين التشكيليين الشعبيين أدت إلى ربط هذه العناصر اللاموضوعية لتصبح متآلفة ومثيرة للدهشة، وإن تعارضت مع التقنيات المتعارف عليها من الناحية الفنية. إن هذا الاتجاه لا يتم إلا إذا تعمق الفنان فى الموضوع المعبر تشكيلياً ليظهر بعدها عنصر الغرابة؛ والغرابة هى علامة الاستفهام التى تضعها الصور التشكيلية بعد كل منتج فنى. والصور التشكيلية هى ترجمة للمأثورات الشعبية، وهى صراع بين التفاعل الواعى بأدوات المأثورات، والعقل الباطنى الهاضم لها. والنصوص التشكيلية الشعبية المحملة بعبق التحوير، والغرابة والرموز، والسحر، والأساطير، وصور الحياة، والعمل، كانت؛ هذه النصوص، وحياً للفن الشعبى واختياراً للأسلوب التعبيرى لها.

النص التشكيلى الشعبى

ثمة بنائية جمالية فى النصوص التشكيلية، يصعب تحديد اتجاهها الفنى ومذهبها التعبيرى؛ فهى توليفة مركبة من اتجاهات شتى، ومن خبرات متنوعة، ومن انعكاسات لحاجات متعددة، سواء أصورها الفنان الشعبى بوعى أم بتلقائية بوصفها مردوداً تراثياً يعيشه الفنان الشعبى. وإن كان يمكن القول بالتحديد والوضوح: إن النصوص التشكيلية الشعبية لها تمددات بين الوعى واللاوعى فى التصور والتنفيذ، وهذه التمددات ما هى إلا كثافة الاتجاهات والخبرات، والتقنية الحرفية لها، وتتحكم جميعاً فى العناصر التشكيلية، لتكشف ما فى الوعى، وتطرح ما فى اللاوعى على مساحة العمل الفنى.

أى إن الفنان الشعبى، هو ذلك كله، وهو حلقة الاتصال بين الوعى الاجتماعى، واللاوعى الفنى. وهو، فى وعيه؛ يدرك أن تلك النصوص التشكيلية، باعتبارها نصوصاً لها قدرة المعايشة والوضوح المرئى، يجب أن تتم بهذه الكيفية التعبيرية، دون أن يقوم الافتعال بدور محمل على خصوصية الموضوع وعلى الاتجاه الفنى، وإنما تتم عملية الإبداع الفنى اعتماداً على تلك التقنية المدربة على تمثيل الصور الحقيقية بصور باطنية، فتنتج تلك الصور نصوصاً تشكيلية لها فاعلية الاتزان بين خصوصيتها الفنية، وموروثاتها التقليدية. بالإضافة إلى بلورة الإيقاع الفنى العام للمنتج الفنى دون تفكير مسبق، ودون وحى دخيل، فيحقق ذلك بنوع من الفطرية اللاواعية؛ إنها تركيبة خاصة جداً فى عملية الإبداع الشعبى.

وللصور التشكيلية الشعبية، فى أبعادها الكثيرة، بعد تمديدى بين المكان والزمان، وحرية التعبير الفنى. وهذا الارتباط بين العناصر المختلفة يعبر عن الأصالة الفنية والموضوعية. وينعكس ذلك على التوازن المطروح فى ساحة العمل بين الموضوع والشكل التعبيرى له. وفى ميدان الخلق الفنى يتمكن كل فنان أن يعبر عن تخيلاته فى موضوع مطروح على الجميع، كالتعبير عن الحج أو الفروسية، عن الحكايات الدارجة فى حرية تامة، وبالتالى يصبح الفن التشكيلى نصوصاً مرئية متنوعة. إن فناً هذا شأنه يجعلنا نتساءل عن مظاهر المرئيات المتعددة لأفكار مصورة أخذت طريقها ناحية التفرد الفنى لفنانيه، وفى الواقع إنها صور مسترجعة من ذاكرة المجتمع، يبعثها العقل الباطن الذى إختزنها عبر الزمان. ومن المعروف أن الصور، فى هذه الحالة، تكون أكثر غربة وأكثر عمقاً لتراكم الأحداث عليها، وتراكم الخبرات الفنية فى تصورها وخصوصاً إذا تم هذا فى المكان ذاته.

إن التركيز على مشكلة أهمية استرجاع ذاكرة المجتمع، للتعبير عنها فى صور جمالية، تطرح مشكلة الصور فى طبيعتها، والصور الفنية فى صيغتها الجمالية. إن المشكلة وجدت الاهتمام الكبير من الفنانين التعبيريين والسيرياليين الذين أصبحوا يعنون بمشكلة الفن الشعبى المطروحة على نص العمل الفنى باعتبارها قيمة تشكيلية، ولازمة من لوازم التصرف التقنى اللازمة لبناء شكل جمالى يحمل مضموناً، فى أغلب الأحيان، واقعياً، أيضاً، كثيراً ما يكون خيالياً بعيداً عن الواقعية الدارجة. ونستطيع القول إن الحد الفاصل بين أن ننظر إلى التكوين فى الطبيعة، وأن ننظر للتكوين ذاته بعد توظيفه فى عمل فنى. الفيصل هنا يعود إلى التكوين، وفى حالته الثانية يكون وليد طرح فكرة تجريدية عن الحالة الأولى التى لها قوة إيحائية دافعة إلى تكوين جديد له بعد تشكيلى فى صياغته وإن كان يحمل مضموناً واقعياً، وتصوراً خيالياً عن هذا المضمون، ويعبر بطريقة بعيدة عن الصنعة والافتعال.

عند استحضار النص التشكيلى (شكل ١)، وهو من النصوص المتعددة المرئية التى تعتمد على الرسم بقرية سلوه بمدينة كوم امبو بمحافظة أسوان. وهذه القرية تتميز عن غيرها من القرى بهذه النوعية من الفن الجدارى الذى ينتشر انتشاراً واضحاً بها، محققة بذلك طابعاً متميزاً لرسومات جدارية جميلة بموضوعاتها المختلفة والمرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالحياة اليومية ومايرتبط بها من عادات واحتفاليات، ومعبرة فى بعض تكويناتها عن الاعتقادات الشعبية ونوعية المجاملات فى التهنئة بالحج وزيارة قبر الرسول، صلى الله عليه وسلم، على وجه التخصيص. وأحياناً تكون مصورة لمواقف ترويحية كالسامر، وأداء الشعراء للسير المتنوعة. تثير

هذه اللوحة وهى تمثل مفردة من لوحات عديدة تصور الفروسية بأوضاعها وصورها المختلفة، أهمية الواقعية البسيطة باعتبارها أسلوباً تعبيرياً عن الموضوعات التى ترتبط، إلى حد كبير، بالواقعية، أيضاً، بالتخيل عنها.

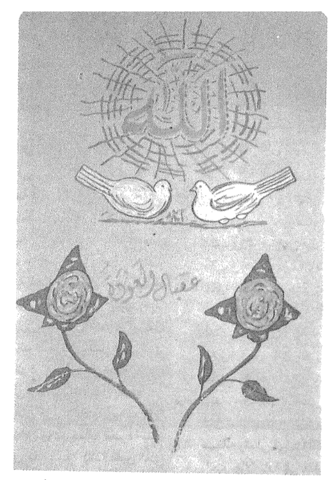
وعند النفاذ إلى عناصر التكوين كنت أرى حواراً بين الخيال فى تصور الفارس ووضع الحصان، وكنت أتساءل عن طبيعة هذا الحوار فى التركيبة التى اختارها الفنان للتعبير عن هذا الحوار الصامت بينهما. لم أكن أرى بين هذين العنصرين «الفارس والحصان» سكوناً؛ لأن هناك التقاءً بينهما وبين الحركة الدائمة التى تبدو على أداء الحصان، وأن هناك التقاءً فى الوضع الواثق فى شخصية الفارس والتى يمثلها وجوده بهذه الكيفية التشكيلية فى البناء العضوى للعمل الفنى، هذه الشخصية التى جعلها الفنان الشعبى محاطة بهدوء تأملى يقظ يؤكد وحدة العلاقة بين الفارس والحصان.

لجأ الفنان، أيضاً، فى معالجته الفنية، إلى البعد عن أسلوب تكرار العنصر، والإيقاع المنظم التقليدى لفن الرسم الشعبى. ولجأ إلى استخدام أسلوب محاكاة الطبيعة بإطار من الواقعية، إلى الحد الذي يجعلنا نحدد معه استقلالية الاتجاه الفنى من أول وهلة، ونصفه بأنه اتجاه واقعي بسيط. وعلى ذلك فإن الحد الفاصل بين النظر إلى هذا التكوين فى طبيعته فى الحياة، النظر للتكوين ذاته بعد توظيفه فى عمل فنى يتمثل أمامنا بوصفه لوحة جدارية. هو أن التشكيل الثانى بمثابة تشكيل فنى، يعتبر طرحاً من أطروحة الفكرة فى حالتها الواقعية، ثم مع الفنان تحورت إلى فكرة تجريدية لها قوة إيحائية، أخذت بدورها بعداً تشكيليًا تكوينيًا لعناصر جمالية خاصة. وبهذه الطريقة تم حفظ الشخصية الحوارية بين المنظور الذاتى للفنان، وبين الفكرة المستخلصة من الطبيعة. وفى مرحلة تالية تم تنفيذ هذا الحوار على مساحة جدارية، وهى بلا أدنى شك، ليست مساحة فارغة، أو مجرد رقعة جدارية مادية، وإنما هى مساحة مفعمة بتجربة الزمان، ومحملة بثقل الأيام. ويجدر بنا هنا الإشارة إلى طبيعة «الحوارية» المطروقة فى العمل الفنى، فلها بطبيعتها أكثر من احتمال، هل هى حنين من الرسام إلى البطولة، إلى الفروسية؟ وإذا استطعنا، بدورنا، أن نسقط البعد الزمانى فى حواديت عنترة، وأبوزيد الهلالى، وغيرهما، فهل نستطيع أن نسقط التاريخ من حسبان الرّسام؟. هذا إذا استطعنا النفاذ إلى وجدان الرسام، والتعرف على أحلامه فى اليقظة، فإن ذلك سيمكننا من رؤية عمل فنى سطر عليه نصاً تشكيلياً، ليجعلنا نطوف عبر الزمانى والتاريخى فى آن. وعبر الشخصية المكانية، إذا شئنا ذلك، لنتعمق فى بطولتها وريادتها فى المكان ذاته. وبناء على ما ذكر فإن تحديد احتمال لطبيعة الحوارية فى العمل الفنى أمر عسير، وهدف شائك؛ لأن العمل هل هو نوع من الاتصال بين ماكان فى الماضى، وفى الوقت ذاته، منظوراً على الحاضر؟ وهل هو حركة بين الفارس والحصان باعتبارهما رمزاً أو عدة رموز لمعان باطنية تملأ وجدان الرسام؟

والبناء الفنى للوحة يؤكد على خصوصية التناسق المتصور لهذه العناصر، ويؤكد على قدرة الرسام على توظيف النسب الكلية لهذه العناصر فى اللوحة مع الإسقاط المعنوى عليها؛ من خلال أرضية تكاد ترسم بشفافية عالية بحيث نلمس وجودها، دون أن تؤكد نفسها على البناء الفنى، وعلى المسطح الشامل للعمل. وهذا التصرف من الفنان يعد واحداً من الحيل التقنية التى يمارسها فى إنتاجه الفنى، وخصوصاً عند تأكيد المحاور الرئيسية دون تداخل من عنصر هامشى كأرضية اللوحة مثلاً.

والبناء الهندسى للوحة بنى على رؤية هندسية تملأ مستطيلاً حسيًا، ثم سكن الفنان العناصر بشكل يوحى لنا بالتحاور بين قطبى العمل وهما الفارس والحصان، والانتقال بناء، أيضاً، من الموضوع إلى النغمة التصويرية له، عبر الصور الجمالية المسطرة فى الأساطير والحكايات التى تدور حول الفرس الأبيض والفارس العاشق. بالإضافة إلى هندسية الرؤية فإن الألوان فيها تقترب، إلى حد كبير، من الألوان التاريخية المصرية، وإن كنا هنا نجد الفنان وقد أعطانا إحساساً بأنها من مجموعة ألوان الجنوب، وهذا، أيضًا، تعبيرعن خصوصية المكان، وحيلة من حيل التقنية اللازمة فى أسلوب الفنان؛ لأنه من العسير صياغة ألوان تعبر عن مجموعة معان ذاتية مدرجة من وراء الموضوع، وفى الوقت ذاته، تعبر عن خصوصية المكان. إن الألوان جاءت تفسر معانى الفروسية، العدو، الزهو، وأيضاً جاءت تؤكد بجانب المادية جوانب روحية أخرى.

حين يكون العنصر مُسقطًا فى كادر فنى فإنه مما لا شك فيه يأخذ مساحة أكبر من التعبير الجمالى، والإتقان فى التعبير عن خصوصيته ودوره من الموضوع. وهذا ما نراه في اللوحة (شكل ٢)، وهى لوحة تفسر لنا معنى الفروسية فى هذا النزال السلمي والاستعراضى بين الفارسين. ويصبح التمثيل التشكيلى فيه أكثر ديناميية، ومشحوناً بإثارة خيالية أكبر. وهذا حدث حين رمزت حركة إلى فكرة معبرة عنها فى الواقع، وكون لها فى الوقت ذاته طابعًا دراميًا ملتصقاً به. واللوحات فى مجالها التعبيرى تثبت أن الفنانين الشعبيين مشاهدين جيدين للطبيعة،



شكل (٤)



شكل (٩)

وذوى ذاكرة تراثية دقيقة التنظيم للمواقف وللصور، وأيضاً عميقة الاستخلاص للعناصر المعبر عنها فى تخيل واضح.

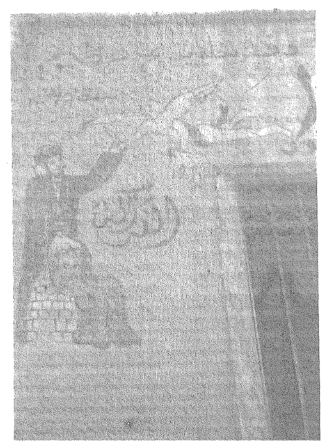
إن ما عبرت عنه اللوحتان (شكلا ١ ، ٢) لا يمكن فصلهما عن معطيات الموروث الشعبى. كذلك التشكيل الجمالى لهما بنى على نسق شعبى. والعلاقة هنا بين الموروثات الأدبية والتشكيل الفنى علاقة بين نصين إبداعيين يدعم كل منهما الآخر داخل خصوصية البناء الجمالى وأدواته لكل منهما. ومع ذلك فإن القدرة التعبيرية، فى مجال الفنون التشكيلية، عن الموروثات الدينية لا تقف عقبة أمام الرسام الشعبى، وكان فى سبيل ترسيم الصور الذهنية يأخذ طريقاً نحو استقلالية التعبير عن النصوص التقليدية الأدبية حولها، ويبنى عمله بنصوص غير تقليدية؛ أى من خلال ما توحى إليه خيالاته عنها، وانفعالاته اللحظية، وتجربته المهارية؛ وكذلك فإن الرسوم الشعبية لها أوتارها التى من خلالها تتم المعزوفة الفنية بعيدة كل البعد، شكلياً، عن ما هو وارد فى الصور الأدبية والتمثيلية، وهذا واضح فى (الشكل ٣) فإننا نتعرض للعمل الفنى فنرى أمامنا نصاً تشكيلياً محوره أثر دينى، بنى على سطح حسى، أولاً، من خلال عمل تشكيلى له منحى تقليدى بعيداً عن الشكلية والتمثيلية، ليتناول الفنان حروف الكتابة ويصنع منها شكلاً تشكيلياً، وخطوطاً معبرة عن وحدة جمالية مصاغة ببناء فنى قاعدته أسلوب التحوير، وفى قمته ذاتية الحس الفنى للفنان، ثم يعكس العمل دلالته على لفظ الجلالة، ومن هنا تظهر قوة الفنان التعبيرية فى توظيف المعنى على سطح حسىّ غير مرئى أولاً، ويعيش فى وجدان الفنان وبالتالى يعيش فى حالة متناغمة مع ما هو مصور عليه من معان طيفية مؤثرة، وهى معان شديدة الرسوخ فى واقع إيمانى للفنان. إنها فى غايتها التشكيلية تترجم تركيبة نفسية عند الفنان الشعبى، عندما يصوغ نصاً شعبياً، ولا أقول موضوعاً عاماً بالتحديد، وإن كان هو ذاك، فإن المبدع الشعبى يتناول هذا الموضوع تناولاً ذاتياً يجعله شديد الخصوصية فى دنيا الشعبية وفى عالم التميز الفنى.

وعلى الجانب الآخر المناقض للوحتين (شكلى ١ ، ٢)، فإن إمكان توظيف الخط المجرد فى اللوحة (شكل ٣)، جاء مجرداً ومحوراً، وفى الوقت ذاته، مشخصاً حسياً ليضع الفنان هنا محتوياً ممتداً باسقاً إلى أعلى، ليشكل معه إنائين وكأنهما سراجان، وكأنهما زهرتان غير محددتين. ويبدو، أيضاً، فى اللوحة حرص الفنان الشعبى على تواجد الرموز الشعبية فى، المعانى المضافة على العمل الفنى ترجمة منه لشعوره نحوها. إن هذا الأسلوب فى التعبير والتشكيل يبتعد، بمسافات واضحة عن، الرسوم الأخرى، والتى تأخذ، أيضاً، حروف الكتابة لتوظفها فى أشكال محورة ومشخصة، تعكس معها بعض أشكال الطيور والحيوانات وأحياناً شخوص إنسانية، ولكنها تتم بطريقة التوازن والتناسق الهندسى البحت، وتبحث عن التشخيص التمثيلى لها. وهذا عكس ما يبحث عنه الفنان الشعبى وما يبحث فيه، فهو يميل إلى التحرر، وإلى أسلوب بسيط مبنى على تأكيد المعانى أكثر من تأكيد الأشكال المحملة بالهندسية.

إن ما يعبر عنه العمل التشكيلى الشعبى يكون كامناً حقيقة فيما هو مرسوم وواضح أمام العين، التى تدرك، بالضرورة، المحتوى الموضوعى قبل المعايشة الفنية مع مفردات الشكل. فكل من عايش اللوحة (شكل ٤)، وجد نفسه معايشاً، أيضاً، حكاية قدسية من حكايات المسلمين وهى من حكايات السيرة النبوية العطرة؛ فاللوحة تذكرنا بقصة غار حراء ودور خيوط العنكبوت والطير فيها. لقد قام الرسام الشعبى بتحوير جميل للخيوط وجعلها تمثل الضوء الوهاج، والساطع والمشرق، وجعل الطير حراساً فى تشكيل بديع متناسق متماسك البناء والوحدة، وأيضاً معبراً بكل الصدق عن سياق النص الأدبى لها، وإن كان للتشكيل دوره الواضح. ولم تفت الرسام ذكر قدرة الله سبحانه وتعالى فى هذا التمثيل الإعجازى من ناحيتى الدرس والعبر. بالإضافة إلى هذا التخيل الإنسانى للحل القدسى الذى اختاره المولى من أجل التمويه والاختفاء.

والفنان فى اللوحة ذاتها (شكل ٤)، وضع فى أسفل اللوحة زهرتين متقابلتين فى اتجاه الداخل، وفى إيقاع راقص، يعطينا الإحساس برقصة الترحيب بالنجاة، وأيضاً احتفاءً بعودة الحاج من حج مبرور، مصحوباً بالأمنيات التى تمناها له الفنان بالعودة مرة ثانية للحج. إن اللوحة ليست، بلا شك، مجرد عمل فنى يزين به الحائط، ولا هو مجرد مشاركة وجدانية من الفنان ومن محبى الحاج، وإنما هى صدى أوتار الزمان والمكان لموروث إيمانى، جاء بتصور شعبى مغلفاً بصورة تشكيلية اعتبرت بمثابة احتفالية جماعية.

وبحثاً عن تعابير جديدة لموضوعات سبق التعبير عنها وتصويرها تشكيلياً، إلى جانب ذلك البعد عن الإتهام المؤدى بعدم الديمومة والبقاء للفن الشعبى، فإن الفنان التشكيلى الشعبى على قناعة كاملة بأن أدواته قابلة للبحث عن نغمة جديدة يمكن أن تتداخل مع أوتار زمانية ومكانية لتصبح مع الألحان القديمة إضافة، وبعداً مساحياً له رنين متميز وهارمونيته الواضحة. وإن هذه القناعة فجرت إبداعاً فى



شكل (٥)



شكل (٧)

النص التشكيلي وفي الشكل، وفي اللون، بل، أيضاً، في الفكرة. ويرى بعض المهتمين بالدراسات التشكيلية الشعبية أن رسم الموضوعات المعلومة للجميع، ورسم الصور المنطبعة في الأذهان، ليس بالضرورة أن يكون نقلاً حرفيًا من مخيلة الجماعة لها. وليس بالضرورة أن تكون تسجيلية في التعبير عنها بعيدة عن الإضافات والتقنية اللازمة للتفرد الفني. فقد يؤدى، كما يشيرون، تعدد العمل والإنتاج الفني للموضوعات ذاتها والتخيلات عنها، إلى تعدد الصور المنبثقة عن رؤية جديدة وبالتالي تأتي على الساحة الفنية صور متباينة ومختلفة عما سبق التعبير عنها. وعندها لايمكن أن تثبت صور التعابير فيها عند حد معين، ويضيفون ضمن إيضاحهم لهذه الجزئية، والسبب في ذلك يعود إلى حب تناول مثل هذه الموضوعات في صور متجددة لها صفة الاستقلالية والذاتية، وإلى نزعة المنافسة والإبهار الفني عند هؤلاء الفنانين الشعبيين والتي تدفعهم إلى الحضور بنصوص جديدة.

هذا الرأي وثقله الموضوعي، نجده واضحًا في أسلوب المعالجة الفنية للوحة (شكل ٥)، فالفنان فيها صاحب اتساع خيالي كبير، ورؤية مختلفة في تناول واقع قصة مطروقة ومعلومة عند الكافة. وهو أسلوب اعتمد فيه الفنان على كشف الشئ الأكثر خصوصية في التصور اللامرئي لصورة الملاك الذي حمل «الكبش» فدية عن الابن، وكأن هذا الملاك طائر أسطوري أتى منكبًا على يد الأب التي حملت سكينه لذبح أعز أبنائه تفسيراً لمنام سبق وأن رآه (وقد فديناه بذبح عظيم).

البناء الفني المختار في هذه اللوحة، بني في مثلث إيهائي، أضلاعه موحدة، وقمته إلى أعلى. وهذا التكتل الحجومي للعنصرين الأساسيين، كان من الضروري أن يكون هناك عنصراً ثالثًا خارج هذا التكتل له حرية الحركة عبر فضاء اللوحة ليمثل بذلك مدارات بصرية تمتد عبر مكونات اللوحة لتفسر الموضوع محور البحث التشكيلي، معبرة عن صدق الرواية المصورة لتمثيل الحدث برمته تمثيلاً يفسر التسلسل الموضوعي وسياقه كما ذكر في الكتاب الكريم. ولعل التعبير النفسي الآمن، والوضعي التشكيلي للابن في اللوحة كما تخيله الفنان، يبين لحظة امتثال الابن لمشيئة الرحمن امتثالاً مؤمناً بقدره، وهذا ما يعكسه، أيضًا، مصداقية الفن، ودور الفنان في ذلك جماليًا. وعلى الجانب الآخر من البناء الفني للوحة نجد الأب يرفع يده اليسرى بعيدة عن الابن ومقتربة من رأس الأب، وكأنه يردد الله أكبر، والتي صاغها الفنان كتابة في اللوحة، أيضاً، تعظيماً وإجلالاً لموقف وقدرة الخالق عز وجل. ومن هذا الخلق الفني تتضح قدرة الفنان على توظيف الواقعية في الحدث؛ واقعية مخلقة ومغلفة بأسلوب رمزي، وهذا وعي من الفنان بدور الرمز في تأكيد التصور الذاتي لجوهر النص، واستخلاص المعنى بوصفه أداة مساعدة ومهمة.

إن التنوع والتفرد في التعبير في الرسوم الشعبية، ليس بدعة أسلوب، وإنما هو وسيلة من وسائل العمل الفني، ورغبة من رغبات التعبير عن الذات. وهما بالنسبة إلى الفن والفنان الاتكاء على تجربة الذات والتعامل لإظهار تصورات متجددة. إن هذه البنية السائدة في العمل الشعبي هي التي تحدد قوانين ما هو متبع، وما هو غير متبع في النص التشكيلي. وعلى سبيل المثال لا الحصر، من المعلوم أن الرسوم المشخصة والأفعال الدالة عليها عند الرسامين الشعبيين، ليست مجرد رؤية ناقلة لهم، وليست نغمة مقلدة في أسلوبها لغيرها من الأعمال المشخصة. وإنما هي رسوم ممتدة بين التخييل الواعي، والتصور اللاواعي لها إلى أن تصل في النهاية إلى رسوم قريبة من أسلوب الفنان، والتي هي أسلوب يكاد يعشقه كل الفنانين الشعبيين وهو فن الرسم الكاريكاتيري، أو الخطوط المحملةبالطباع، ومحملة، أيضاً، بالتفسيرات المطلوبة حول الشخصيات المرسومة. ولذلك فإن تلك الأعمال قائمة على معايشة الأشخاص والموضوعات المرتبطة بهم، ومتحققة في الوقت ذاته من الملاحظة الثاقبة لأفعال أصحابها وأدوارهم في تلك الموضوعات.

الرسامون الشعبيون، عيد يس علي، أحمد يوسف، فكري، وآخرون من قرية سلوه اشتركوا جميعاً في التعبير عن السامر، وتصوير الفرقة المصاحبة له. كل منهم اختار وضعًا تشكيليًا يراه مناسبًا له للتعبير به عن نص جمالي يدور حول العازفين وآلاتهم الموسيقية، وأدوارهم في حياة المجتمع، وحول حركتهم الجماعية بشكل حجومي متناسق. والأشكال (٦، ٧، ٨) تبين بكل الوضوح هذا الربط الوثيق بين الإحساس الباسم الخاص بالفنانين عند التعبير التشكيلي عن هذا الموضوع، فأثارت خطوطهم الفنية نوعاً من الابتسام، أيضاً، انعكس بالتالي على أسلوب المعالجة الفنية للأشخاص؛ فجاءت قريبة من فن الكاريكاتير. وهذا الأسلوب إنما يلجأ إلى استخدام الاتجاه الواقعي البسيط، والتلخيص الشديد، والتسطيح المتدرج بالزوايا المتنوعة والأداء الحركي للعناصر.

إن اللوحات التشكيلية هذه، بوصفها نصوصاً مرئية تعيش داخل النسق العام الاجتماعي، والثقافي له. فالاهتمام الواضح من الرسامين بالموضوعات الريفية البسيطة، والانتقال بها إلى

تناول جمالى، وتمثيل فنى يعتمد على الألوان وعلى الخطوط الكاشفة لهم، ولما يدور فى وجدان المجتمع حولهم، وحول أشغالهم. فقد التقطوا حياتهم ونظمها الثقافية والاحتفالية واستغلوها باعتبارها مادة تعبير فى نصوص تشكيلية تجمل الحوائط.

ونعود إلى الأعمال الفنية، هل هذه الرسوم المكانية والزمانية، قد أصبحت عالية على المكان والزمان، بما تميزت به من عناصر حيوية، وإضافات واعية، جعلت من وجودها زماناً خاصاً، ومن حضورها مكاناً رحباً. إنها أعمال يتضح منها الانطباع بالحركة والتبادل الحوارى بينها وبين الأفراد المحيطين بهم. إنها أعمال متجاهلة للواقعية الصارمة الباحثة عن الجماليات على حساب الموضوعية، ومتجاهلة للفروق الاجتماعية التى تجعل كثيراً من الأعمال بعيدة عن اجتماعيتها، وكثيراً ما تجعل للأعمال الفنية خصائص تصويرية ترتبط بالبعض دون سائر المجتمع. إنها أعمال تثير حساً درامياً أعمق من الزمن وإن كانت تعيش مع الزمان متزامنة مع المكان، أى مكان، لأن موطنها النفس وما تدركه من جمال.

والخلاصة، فثمة بعد عن الأسلوب الشعبى، السابق عرضه فى هذا الموضوع، جعله الفنان أكثر قرباً لذاته، وهو المنظور القائم على التحوير، وعلى التجريد. وأن نتوصل إلى خلاصة أخرى تؤدى إلى أن الفنان بهذا الدافع،وقيمته استطاع أن يؤسس للأجيال القادمة بعده اتجاه البحث فى المأثورات الشعبية عن الأصالة وعن ما يعرف الآن بالهوية المكانية.

ومن الرسوم التجريدية الشعبية، فى اللوحة (شكل ٩)، يريد الفنان الشعبى فيها أن تكون التجريدية ذات مساس بكيان فكره عن لعبة «التحطيب»؛ لعبة الاستعراض والبطولة والنزال للرجال. فكان أن فرض سطحاً منظورياً على سطح أملس مستوى. يمكن الاتفاق عليه بأنه محاولة من الفنان لتصميم ما يوحى به بالعمق المادى فى المنظر. وهذا ما أكدته، أيضاً، توترات الألوان فى تحقيق عمق حسى، وفى فرض مناخ من الانطلاق فى فراغ المساحة الكلية للعمل الفنى، وتقدير جمالى للمسافة بين اللاعبين يؤكد قدرة الفنان على الإحساس بالحجوم فى العمل، مغلفاً بصورة من حركات يؤديها اللاعبان، من دفاع وأخرى فى وضع هجومى، وبهذه الطريقة الفنية حقق الفنان وضعاً يوحى باتساع اللوحة ناحية العمق على مسطح مستوى، ومع هذا يظل الجدار المرسم عليه هذه اللوحة مسطحاً مستوياً مزيناً بموضوع من موضوعات اللعب الشعبى، والتى تأخذ مكاناً وجدانياً فى المجتمع المحلى.

واللوحة وإن جاءت بعيدة عن التقنيات المعروفة إلى حد ما من تحريفات، وتكررات، فى الصياغة الشعبية، إلا أن الانطباع المصدر عنها يعطى إحساساً بالتناغم الحركى بين العنصرين وبين الأداء الحركى، والتمثيل التشكيلى لهما. وجعلتنا نحن، بوصفنا مشاهدين، لها نتحرك معهما فى اتجاهين متقابلين بإشاراتهم الدافعة واللاعبة بالعصا، وأن نكتشف أن الفنان قد اختار وضعاً «الجلوس ركبة ونصف» لكل من اللاعبين، لترد هذه الحركة وهذا الوضع على حركة الأيدى واتجاه العصى، لتفرض شعوراً عاماً باعتبارها مناخاً جمالياً يؤكد فيه الفنان أبجدية الموضوع.

حصار التمثيل الجمالى، وتأليف نص تشكيلى، وحصار التجريدية، والرغبة الملحة بالتحرر من الرسم المشخص والتلوين من أجل تغطية سطوح متنوعة ـ تحول إلى الرغبة فى أن تكون مع هذا الفنان، الألوان تجريدية، تصورية، لا وعى، تضيف أبعاداً جديدة وكأنها ميثولوجية لونية، ليستخلص الفنان منها مسطحات تكسر حاجز السكون، ولحظة التوقع، إلى عالم فيه غربة واستفهام، إلى عالم شارك المرء فيه بتساؤلاته الخاصة، وتصوراته الذاتية عن هذه الميثولوجية اللونية. والجديد فى هذا أن تكون الألوان بعناصرها الساخنة والباردة، والصارخة والهادئة، أداة تعبير من الفنان، وعنصر تنفيس عن رؤية ذاتية إلى أبعد حد، وأن تكون، أيضاً، حرة والفنان حر إضافة إلى ذلك.

بهذا الأسلوب الصارخ خرج الفنان الشعبى فى اللوحة (شكل ١٠)، وجعل اللون يزيد من رهافة الصورة، ويعزز الشعور بالتأمل، ويكرس النواحى الانطباعية مع تنوعات الألوان ومساحاتها الدالة عليها وعلى انتشارها على المسطح. التوازن غير المقصور من الفنان بين تجريدية الألوان وبين واقعية الإشارة فى اللون، كان الاهتمام الأول له بحثاً عن عناصر جديدة كاشفة قادرة على تقصى المعانى المتداخلة، وبحثاً تقنياً يتكثف كله فى إطار جديد من التعبير الفنى، ويبدو فى نص تشكيلى غير مشابه.

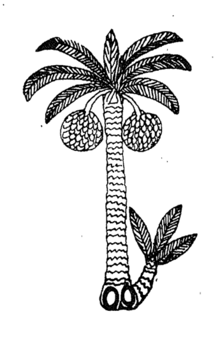
اللوحة فى عالمها المادى، تقترب إلى حد كبير من الأساليب التجريدية العالمية، بكل ما فيها من تقنيات معاصرة، حرفية إبداعية، وتلخيص جمالى، لأن الفنان حين تصور اللوحة فى الذهن أثناء القيام بتنفيذها مباشرة، زاوج بين تقنية متقدمة جاءت حصيلة ثقافة متداخلة من خارج حدود معرفته السابقة، وبين قدرته الفنية الدارجة فى توظيف الألوان. اللوحة فى طبيعتها، قيمة المحاولة الأولى لرسم أبعاد متداخلة

حسية على مسطح أملس. وهى قيمة من الناحية البنائية تؤكد أن الفنان الشعبى، فى تدرجات الوعى، وطبقات اللاوعى يضع لبنات لمفردات تشكيلية من جزئيات التصرف التلقائى أثناء العمل ومراحله. ومع هذا التصرف الذى يجعل من العمل الفنى مرحلة متقدمة عن غيرها من الأعمال الفنية الشعبية، فإن الفعل الجمالى يتجدد بتجديد شأنية الزمان ثقافياً ومعرفياً، وهذه الشأنية فى تداخلها على ما هو راسخ من قبل، هى بلا انحياز لها، إضافة على الفكرة، وحافظة قوية على الانفعال المتجدد، وهى، أيضاً، محصلة عطاء الزمان الذى يتحور فى مكان البيئة، ليفرض خصوصية إبداعية وظواهر جمالية اجتماعية.

العلاقة الإبداعية، والأشكال الأخرى من التعابير الفنية المرتبطة بالمشاركات الاجتماعية ومناسباتها المختلفة، علاقة يتولد عنها تكوينات تشكيلية فى إطار من التصورات الشكلية السائدة فى حياة الفنانين وأفراد مجتمعهم، وخلاصة ذلك أن تكون هذه التكوينات من الناحية التعبيرية معبرة عن مضمون المناسبة بطريق غير مباشر، وأن تكون العناصر الجمالية مقياساً للأبعاد الإنسانية المشاركة فيها، وعلى أن يتم ذلك فى توافق حسى، وفى غاية تجريدية تتوافق بدورها مع حضورها الاجتماعى على ساحة المشاهدة.

إن اتكاء الفنان الشعبى على هذا الفهم العملى، تمثل فى هذه اللوحة من لوحات المناسبة الاجتماعية، وهى سجادة الفرح. وهذه الوسيلة من التعبير الفنى اشتهرت بها مدينة الإسكندرية، وفى أحيائها القديمة التقليدية، مثل منطقة السيالة بها. قام الفنان (شكل ١١) باستخلاص الكيان المادى الفاعل فى حياة السكندريين، والذى تمثل فى نوعية أشغالهم فى البحر وارتباطهم به ارتباطاً عضوياً. ومثله فى سمكة مرسمة ومشكلة بخامة مصبغة بألوان متعددة على أرض الزفة الإسكندرانى. ذلك الفعل برهن على أن كثيراً من الأشغال الحياتية، وآثارها الموروثة على الفنانين الشعبيين، تكون ذات أثراً ومادة استلهام، ودافعة إلى الانفعال بها مباشرة فى تأكيد تصور تشكيلى مكانى، يعبر به إلى الموضع الزمائى باحتياجاته من التعبير الفنى. ومن الناحية الأخرى من المعانى الوظيفية لهذا العمل فإن العمل باعتباره لوحة جمالية «وقتية تنتهى بانتهاء المناسبة الاحتفالية»، تتفق مع السياق الفنى الشعبى الذى رمى إلى اعتبار أن الخبرة الفنية تنمو من خلال إلتقاط الفنان لتجاربه من مساحة الزمن نفسه، وتطبق نواتجها فى حيز المكان المؤثر باحتياجاته، لا من مجرد أداء بلا خصوصية عملية، حيث يكون العمل الفنى ملزماً لتوصيل الغاية من وجوده بوصفه مشاركاً فاعلاً فى المناسبات.

وفى دراسة تالية سوف نتناول العلاقة بين الفن الشعبى بتشكيلاته المتنوعة مع إبداع بعض الفنانين المصورين المرموقين فى حركة الفن التشكيلى المصرى المعاصر.



الفنان على متولى والتشكيل بالمعادن

د. مصطفى عبد الرحيم

ولد الفنان المصمم على متولى معلى عمران بحى الموسكى، قسم الجمالية بقاهرة المعز لدين الله الفاطمى فى الثانى عشر من أكتوبر عام ١٩٢٢ بجمهورية مصر العربية؛ حيث نشأ وترعرع فى عبق بيئة شعبية دينية وفى إحدى الأسر العريقة الضاربة بجذورها، التى تحدر إلى صعيد مصر، وبالتحديد محافظة الوادى الجديد، وكان فناننا هو الابن السادس لثمانية أشقاء نشأوا وترعرعوا فى مصر وسط مناخ اجتماعى تسوده الألفة والمحبة والتواد والتراحم والتعاون والإيثار وحب الكرم والتضحية بالغالى والرخيص والانتماء وحب الوطن.

كان لتجواله طفلاً ناعم الأظافر جيئة وذهاباً، صباحًا ومساءً، ليلاً ونهارًا، بحى خان الخليلى ـ قلعة الفن الشعبى والتقليدى وحرفه ـ أثرًا بالغًا رغم صغر سنه وطفولته؛ فترسخ عنده، منذ الصغر، حب العمل والجدية فى مناخ يعمل كالخلية. كانت عيناه ترى حركة التجار والصناع فى الأزقة، والحرفيين فى حوانيتهم، والمعلمين فى ورشهم، على اختلاف تخصصاتهم، يبدعون ويسوقون فى فروع الفن الشعبى المختلفة؛ حيث كانت هذه الرقعة المحددة، نسبياً، تمثل مدرسة شاملة أوكلية صغيرة لكل الحرف، وتحوى مدينة للصناعات الصغيرة الضاربة بأصولها إلى الحضارات المصرية القديمة وغيرها. وسط هذا الجو الملئ بالحركة والحيوية تفتحت عيناه واستجابت حواسه وجوارحه لحب وعشق هذه الفنون النفعية التى كان يؤديها من يكبره سناً أو أشد منه فى دور الفتوة أو من يدير هذه الورش من المعلمين ومشايخ الحرف آن ذاك، كان ذلك قبل أن تطأ قدماه المدرسة الإلزامية.

كانت رحلته، يوميًا، من منزله وسط عبق هذا الإرث الحضارى سببًا فى أن تعرف على الكثير من جيرانه الممارسين للمهن، وكانوا يعرفونه معرفه شخصية، لأنه واحد منهم ومن جيرانهم؛ فكان، أحيانًا، يقف مركزًا النظر على هؤلاء الصناع ليرى كيف كانت هذه القطعة فى أول الصباح الباكر منذ بدايتها وكيف بدت منتهية فى المساء أوكادت أن تنتهى. وكان هؤلاء الصناع على درجة من الفراسة والأخلاق تجذب إليهم كل من يحبهم ويعجب بفنهم؛ لأن ذلك يعود عليهم بالنفع سواء أكان قريبًا أو غريبًا عنهم. كانت رحلته اليومية بمثابة رحلة علمية استطلاعية وفنية وترفيهية وأسرية أيضًا، حيث أصبح ابنًا لهؤلاء المبدعين، أو كانوا هم يرونه كذلك. ولم يعرف أن القدر كان يجهزه لأن يكون رائدًا لهؤلاء الصفوة من العمال والحرفيين وترجمانًا لهم وعلمًا لأحد تخصصاتهم التراثية الأصيلة.

وكان لتعلقه الكبير بأبيه وعلاقته القوية به الأثر الشديد فى تكوين شخصيته؛ فاعتاد الاعتماد على النفس والصلابة وحب العمل منذ الصغر، وخاصة العمل الحرفى اليدوى؛ حيث امتهن والده مهنة النجارة التى أحبها فناننا حبًا كبيرًا وتعلق بها أشد التعلق خاصة عندما فقد والده فى سن مبكرة.

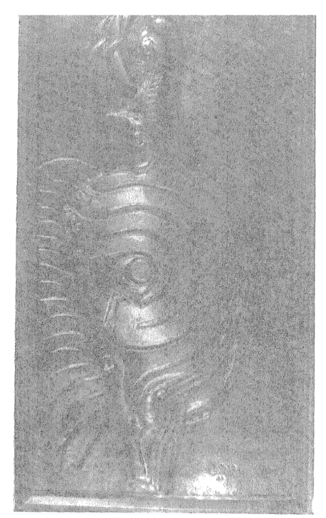
ومع بداية دخوله التعليم الأساسى - الإلزامى - فى مدرسة محمد على الخيرية كانت يده مشهود لها بين زملائه فى حصص الرسم النظرى وكذلك أستاذه الذى كان يشيد بتعبيره ويشجعه، فوجد بذلك، هذا الصغير، كل منظومة التعليم المتكاملة والمقومات العلمية التى تدفعه وتشجعه على المواصلة والممارسة فى العديد من المهن التى عشقها أو أحبها ولكنه لم يستطع أن يتقن كل التخصصات؛ فاختار لنفسه تخصصين وثيقى الصلة ببعضهما: فنى الحديد الزخرفى والمعادن.

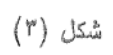
وكانت والدته تشجعه كى ينقل خبرة تعليمه إلى جيرانه وهذا الذى تنادى به الدولة، الآن، من محو أمية الشعب.

ولم يتدخل والده فى الإسقاط عليه أو توجيهه إلى اتجاه محدد، ولكنه ترك الابن يختار؛ فاختار أن يستكمل تعليمه فى مدرسة الصناعات الزخرفية اتجاهًا وتخصصًا، عن حب لا عن ظروف، ليضع قدميه على بداية التوجه الفنى من خلال الدراسة العلمية الأكاديمية. درس فى السنة الأولى دراسة عامة، ثم تخصص بعد ذلك فى الحديد الزخرفى والمعادن. وكانت المدرسة تطبق نظام اليوم الكامل؛ حيث تبدأ الدراسة من الثامنة صباحًا حتى الرابعة والنصف مساءً فترة واحدة، يمضى ثلاثة أيام فى الورشة الملحقة بالمدرسة، والثلاثة الأخرى يدرس موادًا تخصصية كالتكنولوجيا والرسم الصناعى وبعض المواد الثقافية والعلمية بالإضافة إلى الأنشطة، وبهذا، كان الأسبوع مقسمًا إلى نصفين: الأول يمثل الجانب التطبيق، والثانى يمثل الجانب النظرى وبعض الأنشطة المصاحبة. وفى هذه الأثناء كان يذهب، ميدانيًا، ليمارس ويطبق ما تعلمه فى المدرسة، نظريًا وعمليًا، إلى الورش التى كان قد كون معها صداقات من قبل. وبعد أن كان طفلًا يقف مشاهدًا، وبعد أن اشتد ساعده وأصبح فى دور الفتوة وقف مشاركًا بفنه وصناعته التى تعلمها؛ فطبق كل ما تعلمه أو يزيد متميزًا عن أقرانه بالكثير من الحلول والدقة والسرعة وإبداء الرأى. وعاد ذلك على هذا الفتى بأجر وفير أعفى بعد ذلك أسرته من الإنفاق عليه طيلة فترة التعليم الثانوى.

وإن كانت الدولة تقوم، الآن، بمحاولة جادة فى تطوير التعليم الصناعى تحت اسم «مشروع مبارك كول» إلا أن هذا كان مطبقًا فى الأربعينيات والخمسينيات، وإن لم يتناوله أحد من علماء المناهج والتربية بالتقنين والتحليل وإلقاء الضوء عليه؛ حيث نرى الفنان على متولى قد درس دراسة نظرية مع تجريب، ثم دراسة عملية مع تطبيق، ثم دراسة ميدانية مع إنتاج، ولا يزيد مشروع مبارك كول عن هذه المحاور الثلاثة فى ست نقاط.

دخل على متولى، الذى أنهى تعليمه بمدرسة الصناعات الزخرفية، مدرسة الفنون التطبيقية العليا بعد حصوله على مجموع كبير، وكان ترتيبه متقدمًا، مما أعفاه من دفع المصروفات والرسوم المقررة وكان قد حدد تخصصه منذ المرحلة الثانوية؛ فتخصص فى قسم الحديد الزخرفى والمعادن؛ حيث كان الاثنان يدرسان معًا. وفى أثناء فترة وجوده فى مدرسة الفنون التطبيقية العليا لاحظ أساتذته تفوقه فأسندوا إليه بعض الأعمال الخاصة، وكان له بذلك شرف المساهمة مع أساتذته فى الكثير من الأعمال، كما كانت علاقته قوية بميدان العمل. وتميزت دراسته فى الكلية عن التعليم الثانوى بالاعتماد على جمع المعلومات وإضافة ما يمكن إضافته إلى التراث وتحديد القيم الوظيفية والاستخدامية للمنتجات والانفتاح على خطوط الإنتاج فى المجتمع؛ لأن الفنان التطبيقى لا يعمل بعزلة عن المجتمع؛ بل يعمل ويشكل وينتج ما يحتاجه الناس وما ينفع الناس. هذه الأشياء من أهم ما استوعبه الفنان على متولى آنذاك؛ لذلك خرج مع زملائه إلى المجتمع حاملين هذه الرسالة. وبعد حصوله على دبلوم الفنون التطبيقية قسم الحديد والمعادن سنة ١٩٤٧ بتقدير ممتاز نال مكافأة وتقدير الملك فاروق، ملك مصر آنذاك.





شكل (٣)

الفنان علي متولي داخل مرسمه ، وفي الخلف اسكتشات لبعض أعماله



شكل (٤)

ولم يتوقف الفنان عند هذا القدر من التعليم؛ فالتحق بكلية التربية الفنية؛ حيث حصل على مؤهل تربوى سنة ١٩٥٥. وبهذا جمع بين المادة العلمية وطريقة التدريس مما أفاده فى كيفية إلقاء الدرس والتعامل مع الناس. وعمل بالتدريس فى المدارس الثانوية، عام وصناعى، كما اشترك فى تخطيط وتطوير العديد من المناهج الدراسية بالتعليم العام فى مرحلتى الإعدادى والثانوى، وكذالك الكليات الفنية خلال عمله بالتربية والتعليم والوزارة المركزية.

كما شارك فى تدريب موجهى التربية على طرق تدريس فن تشكيل المعادن، وفى تخطيط مناهج الدراسات العملية بالتعليم العام والمعاهد الأزهرية.

كما قام بتدريس مادة المعادن بمعهد التربية للمعلمين بالكويت؛ وأسهم فى تطوير مناهج التربية الفنية بها.

وقام بتدريس مادة المعادن بكلية التربية الفنية بالزمالك، وأخيراً، بكلية التربية النوعية بالعباسية التى أنهى فيها مشوار حياته العلمى.

وإلى جانب نشاطه الأكاديمى، كان هناك نشاطه الفنى المتميز؛ حيث قام بتصميم وتنفيذ العديد من الأعمال الفنية فى مجال الحديد المطروق «فيرفورجيه» لكبار محلات الأثاث والشركات المتخصصة فى هذا المجال. كما قام بتصميم وتنفيذ بعض الأعمال فى قصر عابدين وقصر الظاهر وحلمية پالاس وقصر لطفى السباهى بك وقصر البدراوى عاشور وغيرها، إضافة إلى الكثير من البيوت الراقية وأعمال الديكور للعديد من المحلات التجارية.

كما قام بتصميم وتنفيذ أعمال النحاس فى كل من مسجد أبناء أنطونيوس باسيلى بالورديان بالإسكندرية، ومسجد الشيخ أبى خليل بالزقازيق، والمسجد الإسلامى بواشنطن بالولايات المتحدة الأمريكية، ومسجد قبة الصخرة الجديدة، ومسجد سيدى جابر بالإسكندرية وغيرها.

- قام بإعداد معرض التخطيط القومى لخطة التنمية ١٩٦٥.

- شارك فى تنفيذ بعض الأعمال الفنية فى فندق النيل هيلتون.

- قام بتنفيذ شعار محافظة سوهاج؛ نحاس مطروق ومينا ١٩٨٨.

- قام بتنفيذ شعار مدينة أخميم ١٩٩٢.

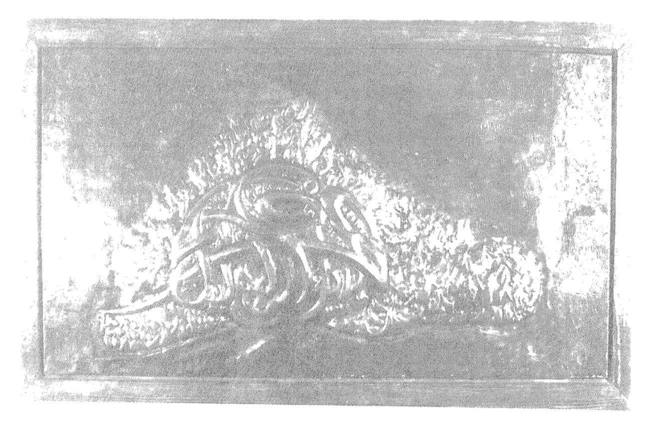
- كما شارك فى الكثير من المعارض منها:

- معرض العطاء بمجمع الفنون ١٩٩٢.
- معرض إفريقيا فى الفن المصرى على هامش مؤتمر القمة الإفريقية ١٩٩٣.
- معرض جماعة الفن والمجتمع فى المعادى ١٩٩٣.
- معرض خاص «أنغام معدنية» لكلية الفنون التطبيقية ١٩٩٤.

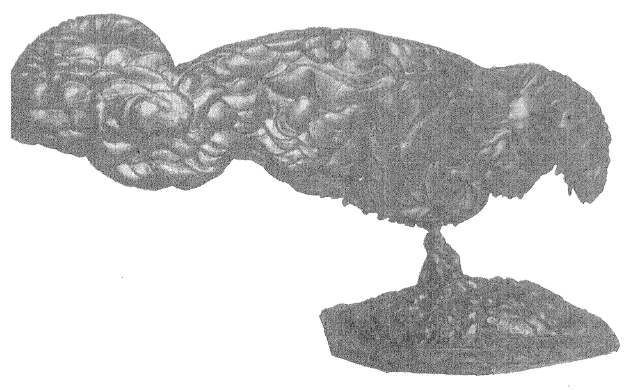
وخلال مشواره الفنى درب العديد من الكوادر على تقنيات العمل الصحيحة فى مجال الحديد والمعادن، مازال بعضهم يقود حركة الفن التطبيقى.

أسلوب الفنان الدكتور على متولى

كان للفنان مدرسة متميزة خاصة به لا يقلد فيها إنساناً، ولكنه يرتشف من جميع المدارس والاتجاهات والأساليب القديمة والحديثة ويعصرها ويمتص رحيقها؛ فيخرج لنا عملاً جديداً لم يكن موجوداً من قبل، ولم تعهد عين إنسان رؤية سابقة له. وعشقه لهذا المعدن جعله ينوع فى الأساليب التقنية التشكيلية، ولعل أبرزها ارتباط هذه التشكيلات بالتراث الحضارى المصرى والإسلامى على وجه التحديد. وهو وإن كان قد أخذ من الخط العربى ووحدات الزخرفة العربية الورقية والهندسية بصورة تكاد تكون مباشرة، إلا أنه حول الخطوط والزخارف والكلمات إلى لوحات؛ هذه اللوحات ليست مستنسخة أو مجترة من التراث كما يقولون، فعملية التطوير عنده مرت بمراحل كثيرة؛ هذه المراحل بدأت منذ تسجيله الفكرة على الورق، وغالبًا ما تكون هذه اللحظات الإبداعية فى جو هادئ ساكن أقرب إلى الخلوة بعيداً عن الناس، فيمسك بقلمه ويحاول أن يستجمع هذه الإرهاصات والإلهامات والخلجات، ثم يطورها ويعدلها ويحسنها ويجددها إلى أن يستقر على شكل محدد وكأنه فى حالة بحث علمى وفنى. هذه الرحلة كلها تتم على الورق وبخامة القلم الرصاص أو الفحم أو كليهما. وهذا يدل على أن الفنان المصمم على متولى إن لم يكن يجيد عمليات الرسم ويستطيع أن يعبر عن أفكاره من خلال المفردات، فإن ذلك لم يكن ليؤدى النتيجة المرجوة. لهذا كان من أهم ما تعلمه فى المؤسسات الأكاديمية دراسة العناصر المختلفة؛ حيث كون حصيلة تعينه على تصميم الملامح الأساسية لأية فكرة من خلال رصيده من الدراسات السابقة. وتجب الإشارة إلى أن ما صممه ورسمه الفنان على متولى من أشكال بالقلم الرصاص والحبر والفحم، هى فى حد ذاتها أعمال فنية، بغض النظر عن التصميمات التى رسمت من أجلها، لأنها تحمل مقومات العمل الفنى بكامل عناصره.



شكل (٩)



شكل (١٠)

وهنا، .نشير إلى أن الفنان كان رساماً متميزاً إلى جانب أنه فنان وفارس من فرسان فن المعادن والمينا والحديد.

وبعد استقراره على شكل واحد فقط يبدأ فى تحضير مرحلة التنفيذ؛ حيث يتخير المعدن النحاس سواء كان من النحاس الأحمر أو الأصفر، لأن اللون جزء لا يتجزأ من عملية التشكيل، ثم يختار سمك المعدن لأن ذلك يفيد فى عملية التشكيل وتحمل المعدن للطرقات والضربات المختلفة بالأدوات التى كان يستخدمها؛ فحسابه واختياره للسمك يكون وفق تقنية هوقد مارسها.

ثم يقوم «بتخمير المعدن»، أى إدخاله فى درجة حرارة عالية حتى يكون سلساً فى عملية الطرق، حيث إن المعدن إذا لم يدخل فى هذه الدرجة يصبح صعب التشكيل، وهذا عرف سائد ضمن أصول التقنية لفن المعادن.

ثم يصور هذا العمل ويلصقه على شريحة المعدن، ويرسم بقلم معدنى، فيحفر هذا الرسم فى خطوط واضحة لا تزول ويتبعها بعد ذلك بالمعالجات الفنية؛ وحيث إن هذه النقطة لاتتم فى يوم واحد وحتى تكون فى مأمن من زوال الخطوط، كانت هذه الطريقة التى لابد منها؛ ثم يقوم بإحضار العديد من الأدوات والأجن والمطارق ويتعامل مع هذا الرسم بإظهار المستويات المختلفة مع عدم إجهاد المعدن. ومع خبرته، فقد تعود الطرق والتشكيل دون النظر إلى المطرقة وهى تطرق على الأداة وهنا، لابد أن نشير إلى أن هذه المرحلة من التشكيل تدخل فيها حاسة السمع بصفة أساسية؛ حيث تميز الأذن أثر كل طرقة وطرقة، والنغمة التى تحدثها، سواء أكانت الطرقة قوية عميقة شديدة الصوت، أو ضعيفة سطحية العمق رفيعة، وكذلك التزامن ما بين الطرقات التى تمثل الإيقاع فكل طرقة وطرقة بينهما زمن يقال عليه الإيقاع - والإيقاع؛ تنظيم فواصل - يستطيع أن يحس ويعرف ويتحقق أين يضرب بالمطرقة بيده، وأسفل هذا العمل يكون قد وضع خامة طيعة من الرصاص أو من الأسفلت بحيث تمتص الطرقات وتساعد على التشكيل، وكذلك تمتص حدة الصوت فلا تكون مزعجة.

وكما أن معدن النحاس ليس سهل التشكيل، فعندما يمسك الفنان المطرقة والأجن والأداة وباقى الأدوات الخاصة بالتشكيل، وحينما يطرق طرقة واحدة فإن لهذه الطرقة معنى؛ هذا المعنى هو لغة عند الفنان، فكما أن أى صاحب مهنة له علاقة بالأصوات التى تخرجها أدوات التشكيل سواء أكان نجاراً أو حداداً أو غير ذلك، فإن طرقة المعدن عند هذا الفنان لها مردود ولها رد فعل يرتد بذبذبات إلى صدر هذا الفنان، فيحاول مرة ثانية أن يطرق ويطرق. هذه الطرقات وإن بدت توتر الأعصاب، إلا أنها أجمل ما يسمعه هذا العاشق الفنان لأنها ستنتج، فى النهاية، ما يجيش فى نفسه ومايجيش بخواطره، فهذه الطرقات موسيقى حالمة يرى نتاجها الفورى والحالى على المعدن، فإن لم يكن المعدن معالجاً، أو أخطأ الضربة، فإن الأذن، فى هذه الحالة، تدخل مع الفنان بوصفها مؤشراً، إلى جانب عينيه، وتريد أن تقول له إن هناك صواباً أو هناك خطأ. والكثير حينما يتحدث عن المعدن ينسى صدى المعدن وطرقات المعدن وعمق هذه الأصوات الجملية الناتجة عن هذا العمل، وربما لو سجلنا هذه الطرقات وعددها، عاليها وواطيها، فمن الممكن أن تكون أيضاً موضوعاً جمالياً لفنان موسيقى يريد أن يخرج من هذا العمل عملاً آخر.

العناصر التراثية التى استخدمها الفنان

استخدم الفنان عناصر ووحدات زخرفية وطبيعية على صلة وثيقة بالحضارة المصرية والإسلامية والشعبية، ولكن هذه العناصر صاغها صياغة جديدة فى وظيفة جديدة. ولعل واحدة من هذه العناصر الأسماك، التى عرفها المصريون القدماء ثم القبط ثم العرب وما زالت عنصراً حضارياً وشعبياً يفاد منه عبر هذه الرحلة من الزمان. واستخدام الفنان على متولى لهذه العناصر كان متميزاً؛ حيث وضعه فى شكل هندسى، وهو المثمن، وفى أوضاع مختلفة لكى يعبر عن الحركة الدائمة والدائبة التى لا يكل السمك منها فى المياه؛ فالسمكة هى رمز للخير عند المصريين القدماء، لأنها لم تكن موجودة من قبل فى بيئتهم، وبفتح مصر ودخول العرب فيها بدأوا يصورون ويسجلون العناصر البيئية المحلية من خلال وجهة نظر الفن الإسلامى، وهذا ما ينطبق على كل البلاد التى فتحها العرب.

وأفاد الفنان من ثلاثة: جسم السمكة ومرونتها وطواعيتها داخل الشكل الهندسى؛ فبدت وكأنها تجرى وراء بعضها، يحكمها شكل خارجى، على صلة وثيقة بالتوريق العربى وما يسمى بفن «التوشيج» أو «التوشيح» ثم أفاد من الفقاقيع الهوائية التى تخرج من خياشيم هذه الأسماك فى معالجات زخرفية ترتبط بالعنصر الأساسى، وهنا نرى أن ارتباط الموضوع بالمضمون والشكل، فى آن واحد، ميز معالجات الفنان للأسماك، والحلول التشكيلية لمستويات هذا العنصر بطريقة لم تعهدها العين من قبل. وهو من القلة القليلة التى تعاملت مع هذا العنصر التراثى والشعبى باعتباره نحاتاً يجسم أبعاده الثلاثة وينتقل من مستوى إلى مستوى انتقالاً حسياً خفيفاً

غير متباين، يتناسب مع رقة هذه العناصر وخطوطها الانسيابية. ولم يقتصر على عنصر واحد؛ بل نراه يستخدم الأسماك الصغيرة والكبيرة، تارة يخرج من أفواهها التوريق، وتارة يكون فى زعانفها أوذيلها مع صغارها من الأسماك الأخرى، ويندر فى الفنون الشعبية منْ يتناول هذه العناصر بأبعادها الثلاثة، لذلك فهو واحد ممن يتعاملون مع عناصر الفن الشعبى بخامة النحاس وبمستويات ثلاثة.

ومن أبرز أعماله لهذا العنصر لوحتان: إحداهما استطاع أن يفرغ أرضية العناصر ثم يضع من خلف المعدن زجاجًا شفافًا من اللون الأزرق هو بمثابة البيئة والمناخ الذى يعيش فيه هذا السمك شكل(١)، وهنا أيضاً نرى أن الفنان لم يقف جامداً عند استخدامه لخامة النحاس، بل زاوج فى هذا العمل، بل فى كثير من الأعمال، بين خامة الزجاج والنحاس والحديد والخشب، وهذا ما يعكس عصارة فكر، بكيفية لا يندرج معها تصنيف هذا الفنان تحت فن المعادن فحسب.

ومن الأمثلة الأخرى التى تؤكد ذلك لوحة جدارية يمكن أن تعل قعلى الجدار. فيها، أيضاً، عنصر الأسماك فى ثلاث مساحات: الأصفر والأحمر والأزرق مستغلاً بذلك الفراغات ما بين الأشكال. وقد استخدم الفنان هذا المعلق ومن خلفه الإضاءة، فبدا لوحة مصورة بالزجاج والدرجات اللونية مع مستويات المعدن المختلفة باعتباره نحتاً؛ يحدها من الخارج منظومة للأشكال الهندسية تبدو كأنها بالحديد ذى اللون الأسود. وهنا يظهر أن الفنان يستخدمها بوصفها معلقًا جدارياً يستخدم فيه الإضاءة الصناعية، ويمكن، أيضًا، أن يوضع فى فتحة معمارية إذا ما توفر عنصر الضوء، فيها؛ فهو يشكل بالضوء كما يشكل اللون، كما يشكل بالمستويات الثلاثة فى خامة النحاس. شكل(٢) يوضح ذلك.

ومن العناصر التى استخدمها، أيضًا، الفنان بصورة واضحة: الكتابات؛ والكتابة هى عنصر اتصالى يترجم به الإنسان ما يجيش فى نفسه؛ لهذا، فإن الكلمة، أحياناً، عنده تكون عنصراً مشكلاً فى حد ذاتها أو مع غيرها من العناصر الزخرفية المختلفة، وله فى هذا جماليات، وفى ذلك جماليات أخرى. واستخدامه للكتابات لا يخضع لقاعدة من القواعد، كخط الثلث أو النسخ مثلاً؛ بل استخلص تشكيلاً جمالياً خاصاً به من خلال ما ترسخت عيناه وفقًا لما شاهده فى العمارة العربية الإسلامية، وتمتاز كتاباته بالسلاسة والطواعية والمرونة، تارة يبدو فيها تأثير الخط المغربى،، وتارة أخرى نرى الخط الريحانى، وتارة أخرى نرى خط الثلث. ولقد حاول إيجاد العلاقة ما بين الفراغات، وإيجاد تشكيل جمالى ينشأ بين الحروف وبعضها، وبين الكلمات وبعضها، يستخدم النقط والإعجام، لا لكى تقرأ الكتابة، ولكن باعتبار ذلك تشكيلاً جماليًا فى الفراغات بين الحروف وفقًا لشكل المساحة؛ فنرى العبارة الواحدة مرة على دائرة، وهى العبارة نفسها على مربع أو مستطيل أو قطع ناقص وغيره من الأشكال مما يبين الطلاقة عنده فى تكييف الجملة الواحدة على مساحات مختلفة. وتعنى الطلاقة، عند علماء النفس، القدرة على عمل أكبر قدر من الأفكار حول نقطة واحدة، وهذا ما نراه فى لفظ الجلالة؛ حيث قام بعمل العديد من التشكيلات الجمالية بخامة النحاس ليجيب عن موضوع الطاقة وعلاقته بالإبداع عند الفنان؛ فليس هناك شكل مستنسخ من شكل أو مستخرج منه؛ بل كل هذه الأشكال، والتى تقارب الخمسين، تختلف عن بعضها فى الحجم والمعالجة والمساحة والمستويات والأساليب التقنية كما هو واضح فى شكلى(٣، ٤).

والعناصر الخطية والكلمات التى استخدمها ينتقيها مناسبة للمضمون أو للموضوع، فاستخدم على سبيل المثال «وجعلنا من الماء كل شئ حى» مع العناصر البحرية كالأسماك، ثم استخدم «طيراً أبابيل» مع الطائر الضخم الذى يترجم قصة أصحاب الفيل، واستخدم، أيضًا، «لبيك اللهم لبيك» فى موضوع الحاج عرفه، كما استخدم «فمن شهد منكم الشهر فليصمه» مع الأهلة التى تظهر فى السماء فى شهر رمضان المعظم.

ومن العناصر التراثية، أيضاً، التى استخدمها الأهلة، والتى تميز البيئة العربية والمصرية الإسلامية؛ حيث صفاء السماء وسكون الليل وظهور النجوم المتألقة كاللآلئ مع الهلال الذى يتحرك وضعه، فتارة نرى فتحته إلى أعلى أو إلى اليمين أو إلى اليسار وتارة يختلف شكله ليقترب من الاستدارة؛ كل هذه الأشكال استخدمها من عبق البيئة الإسلامية فى كثير من اللوحات، شكل(٥).

والعناصر التراثية عنده لا تنتهى، لكننا نختتمها بعنصر شهير وواضح وهو الشجرة؛ حيث تعنى الشجرة أنها ضاربة بذورها تحت الأرض ولها ساق فوق الأرض وبها فروع وأوراق ثم ثمار، واستخدم الفنان هذا العنصر فى لوحة سماها الأمومة؛ فالأمومة، شكل(٦)، لا تبنى على فراغ لأن من لا ماضٍ له لا حاضر له؛ فالأمومة لها أصول، تمامًا، كالجذور التى تحت الأرض، لا تراها أعيننا كذلك أجدادنا وأجداد أجدادنا؛ نحن نتاجهم ولم نرهم، والساق عنده تمثل الإنسان الحاضر الحى الذى يتفاعل مع حركة الحياة، ثم إن هذا

الإنسان وهو يعيد حركة الحياة تخرج من أذرعه، أى من فروعه الكثيرة من الفروع الأصغر؛ حيث إن اليد فى الإنسان تتمثل فيها القدرة التى تترجم الخلق والإبداع الناتج عن تصور وخيال الفنان فتبدو هذه الشجرة التى عبر عنها بالأسرة بوصفها منظومة من منظومات الحياة؛ بل هى الحياة كلها إذا اعتبرنا أن الإنسان هو محور حركة هذا الكون. وللشجرة عنده مدلول يمثل آل البيت الأكرمين ومن يتناسل منهم لذلك ترجم الفاطميون، فى معظم أعمالهم، العناصر النباتية المستمرة التى تجرى وراء بعضها استناداً إلى سلسلة آل البيت الأكرمين والذين عرفوا بحبهم الشديد لآل البيت؛ فالفنان على متولى يحاول إيجاد العلاقة بين هذا المضمون؛ بين الأسرة الضاربة بجذورها إلى عمق هذا الشعب المصرى، كما أنه هو ذاته ضارباً بجذوره إلى أسرة من الأسر العريقة .

وفى نهاية المطاف الاستلهامى لوحدات التراث يكاد يكون قد استقر على التشكيل بعنصر الطائر؛ وعنصر الطائر وإن كان، أيضاً، مستخدماً منذ عهد الأسرات والفن البدائى وحتى الفن الحديث إلا أن الفنان على متولى كان يرى فى الطائر أنه يعبر عن الروح لأن هذا الطائر يسبح بجناحيه فى السماء محلقاً هنا وهناك. وطيوره لا تخضع لشكل طائر محدد كطائر اللقلق أو البجعة، ولكن يغلب على طيوره أنها تقترب فى التشكيل من عنصر الحمامة. لعله، هنا، يذكرنا بقصة سيدنا نوح - عليه السلام - حينما أتت له الحمامة وفى فمها غصن الزيتون فاستقر بسفينته على الجودى وبدأ حياة جديدة بيضاء نقية صافية. ويتوازى ويتطابق مع هذا الرمز. رغم البعد المكانى والزمانى، ما يذكرنا بهجرة النبى - صلى الله عليه وسلم - من مكة إلى المدينة؛ حيث استقر بالغار وباضت الحمامة ونسج العنكبوت ولم ينل أهل الكفر منه هووصاحبه شيئاً؛ لهذا أيضاً كانت الحمامة علامة السلامة والنجاة ورمزاً للهجرة وبدء مرحلة جديدة . ومن هنا، نجد أن الحمام، الذى استخدمه فى العصر الحديث بيكاسو وغيره، مرجعه ومرده إلى سيدنا نوح عليه السلام؛ فهو رمز السلام وهو رمز الأرض الطيبة وهو رمز بداية الحياة الجديدة. وقد كان هذا العنصر واحداً من أهم العناصر التى صاغها فى كثير من لوحاته فى الفترة الأخيرة ربما ارتكز إلى الآية الكريمة «وكل إنسان ألزمناه طائره فى عنقه»، لذلك نرى هذه الإشارة، فى القرآن الكريم، توضح أن الطير، هنا، لا يمثل الطير فى الطبيعة، ولكنه كائن من نوع آخر؛ تارة تبدو هذه الطيور رشيقة وديعة هادئة، وتارة نراها متبخترة مستعرضة جماليات تشكيلها، خاصة فى الصدور والأجنحة والذيل، وكأن هذه الحمائم طاووس تتجلى فيه عظمة الخالق، شكل (٧)، وتارة أخرى يجعلها قوية غير محتملة الرؤية كما نراه قد صورها فى المجسم النحتى «طيراً أبابيل»؛ فهى تشكل عنده، حسب موقعها من الموضوع أو المضمون .

ومع كثرة العناصر والوحدات المستخدمة سواء أكانت نباتية أو كتابية أو هندسية أو مزج بينها إلا أنه لهذا الفنان موقفاً تجاه التشخيص؛ حيث لم نر فى لوحاته أن استخدم الشخص محوراً لعملياته الإبداعية . ولعل دراسته للفن الإسلامى وتأثره بالحديث الشريف «دع ما يريبك إلى لا يريبك»، وحيث إن هناك حساسية فى الفن الإسلامى من تصوير الأشخاص، لذا لجأ الفنان إلى إبعاد هذا العنصر من على ساحة عناصره وذهب إلى المجردات والرموز والأشكال الهندسية والتوريقات وما إلى ذلك إلا أنه فى نهاية حياته قد هزته مجريات الأحداث فى البوسنة الهرسك والمعاناة اللاإنسانية لشعب أعزل، ومتأثراً بهذا الموقف قام بعمل لوحة فريدة ووحيدة فيها عنصر الوجه الآدمى؛ حيث تمثل هذه اللوحة وجه سيدة فى بؤرة النظر حيث تستقر عين المشاهد لرؤيته وكأنه يستنجد به ويستصرخه، وعلى جبهة وجبين هذه السيدة طلقات الرصاص التى تخترق جمجمتها والدموع تسيل من عينيها، وأسفل ذقنها مجموعة من الأطفال على هيئة قوس، ويعلو الرأس لفظ الجلالة بمستويات مختلفة، وكأن هؤلاء الأطفال يستصرخون بالله مرددين هذه المستويات التعبيرية التى لجأ إليها الفنان وكتب الآية الكريمة المناسبة لهذا الحدث الجلل «حسبى الله ونعم الوكيل» شكل (٨) .

وعلى سبيل المثال لا سبيل الحصر، اللوحة شكل (٩) التى يظهر فيها شكل المثلث يتصدر اللوحة وكأنها الجبل، بل هى بعينها الجبل، لأنه حاول أن يربط بين الشكل والمضمون والموضوع؛ فحكمة الشعر وشعر الحكمة، والاثنان يختلفان، يجتمعان فى هذه اللوحة؛ فأواصر الصلة الوثيقة موجودة بين الشكل والمضمون والموضوع؛ الجبل الراسخ الذى يتجه بقمته إلى أعلى، الخط الأفقى الذى يتوازى تقريباً مع خط الأرض، يعطى رسوخاً للكتلة بغض النظر عما تشكله هذه الكتلة أو تقوله، هذا من الناحية الإنشائية أو البنائية أو ما يسمى عند المعماريين بـ Lay Out أو عند الفنانين بالبقعة التى تواجه الإنسان قبل أن يدخل فى تفاصيلها. والمثلث، دائماً، شكل أقرب إلى الحركة؛ يلى الدائرة، لأنه إذا وقعت عينك على إحدى زواياه لابد أن تسير العين مع هذا الخط يميناً أو يساراً إلى قمة المثلث. والمثلث الذى اختاره بزوايا مستقرة تكاد تقترب من الثلاثين درجة مما يعطى وقاراً واستقراراً داخل هذا المثلث حاول أن يشكل مجموعة من التشكيلات؛ هذه

التشكيلات تأخذ شكل رأس الجمل والعلاقة أيضاً ليست بعيدة بين شكل الجمل وشكل الجبل؛ الجبل موجود فى الصحراء فى البيئة العربية، وعرفات، على وجه التحديد، ذلك الجبل المعروف الذى تعارف عنده سيدنا آدم مع السيدة حواء؛ فثمة علاقة وثيقة ما بين شكل الجمل والجبل فكلاهما من مكان واحد يتواءم فيه هذا الكائن الصبور الجلد؛ حيث يمتطيه العرب ويسافرون به مسافات طويلة دون أن يكل أويمل. هذا الشكل فيه علاقة جميلة تتمثل فى تحديد رأس الجمل هذا التحديد لم نعهده من قبل، فكلنا يدرس التشريح ويحاول أن يحلل هذا الرأس بما هو فى داخلها، أما الفنان الدكتور على متولى فقد صاغ صياغة جديدة لحل رأس هذا الجمل داخل هذا المثلث المعروف، ومن المعروف علميًا أن الدائرة إذا وضعت داخل مثلث فإنها تثير الحركة والانتباه، وهو قد أعطى الأهمية للتفصيلية الدقيقة التى بداخل هذا المثلث أو بداخل هذا الهرم أو بداخل هذا الجبل على هيئة دائرة وبسط فى أشكالها بحيث تغدو تشكيلات كتابية غير معقدة، سلسة القراءة ولعل الإنسان يرى كلمة عرفة واضحة جليلة تبدأ من اليمين إلى اليسار فى حركة كوكبية كأنها أيادٍ أو أذرع، فيها الحنو، تلتف حول الكلمات كلها، فتجمعها مع بعضها، تارة تعلوها وتارة تهبط من تحتها فهذا عرفة مركز اللوحة يتمركز داخل المثلث ويتمركز الدائرة أيضاًوتتمركز داخل الدائرة أخرى أصغر، فى نظرى أيضًا هى مفتاح اللوحة وفيها الفاء، وربما كانت فاء الفتح هى فاء عرفة التى تقترب من رأس المثلث وتقترب من تماس الدائرة، الأشخاص يرفعون أكف الضراعة إلى السماء، وهذا شىء جلى واضح لا تخطئه عين المشاهد الصغير أو الكبير فى عرفه حيث يجتمع الناس فى هذه المناسبة الدينية مرة واحدة كل عام آملين أن تقبل دعواتهم فنرى أن هذه الأذرع مشدودة والرؤوس مشدوهة إلى السماء سواء أكانت فى القمة أو فى القاعدة .

نعود مرة أخرى إلى الجمل فنجد أن رأس الجبل تبدأ من اليسار إلى اليمين، فكأن الفنان يريد أن يقول إن هذا الجبل حينما نقف عليه يمحو السيئات، وهى فى جهة اليسار، ويتجه إلى اليمين جهة الغفران .

وأرضية اللوحة لا تخلو من التشكيل، وإن بدت مسطحة، إلا أن هذا التسطيح توجد عليه بعض التأثيرات العميقة نسبيًا وليست عميقة بالدرجة التى تخل بالتشكيل الجمالى موضوع اللوحة، واللوحة تجمع بين قيم النحت الرليف والبارارليف فى آن واحد؛ لأن تشكيل الحروف يجمع بين الاثنين الرليف والبارارليف. وهناك الحفر الغائر وهناك، فى الوقت نفسه، الحفر البارز، يجتمعان فى وقت واحد فى لوحة واحدة. العلاقة العضوية، أيضاً، بين رأس هذا الجمل وتشريحه، والفقرات التى بداخل الرأس، الممتدة من الجمجمة إلى العنق. أيضًا نرى أن الحروف والكلمات تشير إلى ذلك؛ فخطها الخارجى ينم أو يدل على أن تحت هذا الجسد الذى يبدو ناعمًا وطرياً شىء صلب وقوى.

اللوحة فى مضمونها هى امتصاص لرحيق التراث، وليست اجترارًا للتراث هذا بصفة خاصة، وأيضاً بصفة عامة. الفنان، هنا، لم يستخدم قاعدة فى الكتابة؛ فهو له قاعدة خاصة به لا ينكرها أى إنسان فهو لاينقل عن غيره وهذا فى صالح الفنان .

ويلاحظ أن الجبل المسمى بعرفات يسمى أيضاً جبل النور، والملاحظ والمتأمل لهذا الجبل، رغم أنه من التشكيل بمعدن النحاس، إلا أن الفنان قد توصل إلى إبراز النور من خلال هذه القطعة المعتمة وهذا الجبل الأجش. ورغم أن أرضية اللوحة ناعمة، نوعاً ما، ملامسها هادئة والجبل خشن أجش، نرى أن هذه المستويات فى الجبل تكاد تكون بمثابة وحدات إضاءة صغيرة تنير اللوحة، ولعل هذا أحد الجوانب التعبيرية التى أحب أن يبرزها، واستخدم فى هذه اللوحة الجدارية عبارة «لبيك اللهم لبيك» وفوقها كلمة عرفه، وهذا يبين ارتباط الكلمة بالحدث زماناً ومكاناً وهو من أهم ما يتميز به هذا الفنان .

ومن أهم أعماله : العمل النحتى المعنون بطير أبابيل ـ وهو من مقتنيات متحف الفن الحديث ـ شكل (١٠)؛ حيث نرى تأثير القصص القرآنى الذى ترسخ عنده منذ الصغر يجىء أوانه وزمانه فتهز وجدانه هذه القصة؛ فيبدأ بعمل هذا الطائر الضخم الذى يبلغ مترين فى الطبيعة طولاً ويرتكز على محور متحرك من منتصفه، يستطيع الإنسان بهذا المحور المتحرك أن يدفعه بيديه ليراه من أية زاوية ومن أى اتجاه. على جسد هذا الطائر العنيف الضليع مجموعة من الطيور التى يبدو فيها الجلال والجبروت؛ لأنها أتت من عالم الجبروت وأرجلها كأنها أيدٍ تمسك بحجارة وحصى من سجيل فترمى بها أهل الفيل؛ حيث يتساقطون صرعى أسفل قدم هذا الطائر، وعلى قاعدة هذا التمثال هؤلاء الأشخاص صرعى ليس فيهم حياة؛ يؤكد الفنان أن القوة الإلهية لا يمكن أن يقف أمامها أى كائن من كان، وأما الطائر يمكن أن يكون وديعاً ويمكن أن يكون عنيداً، وهذا التباين الشديد واضح فى معالجة المساحات والمستويات التى ترتفع وتنخفض بسرعة ليس فيها تمهيد أو انتقال بسيط؛ لأن الموضوع جلل؛ فيه الجانب الدرامى أكثر من الجانب

الفنى. وفى نهاية التمثال وعلى قاعدته نراه وقد وضع اللون الأحمر القاتم فى القاعدة إشارة إلى سيلان الدماء من الأشخاص االذين أصابتهم حجارة من سجيل؛ هذا الموضوع، على وجه التحديد، اقتنته الدولة ليمثل بحق واحداً من أهم أعماله التى ترى من جميع الجهات، فتعالج معالجة صعبة تبرز القيمة الحقيقية لإبداعات هذا الفنان .

هذا جزء بسيط يلقى الضوء على حياة واحد من فرسان الفن التطبيقى وتشكيل المعادن، رحل عنا فى الثالث والعشرين من شهر مارس عام ١٩٩٥ بعد أن عاش حياة مليئة بالكفاح والعمل المتواصل والصبر للوصول إلى تقنيات العمل مجيداً تشكيل المعادن بكافة أنواعها ومبدعًا فيها غير باحث عن شهرة أو مجد؛ حتى إن مرسمه امتلأ بالعديد من اللوحات والأعمال الفنية الراقية، التى زادت عن المئة عمل. رحل فناننا على متولى بعد أن أقام معرضه بالكلية الأم التى تخرج منها وكأنه يودع الحياة عند مصدر علمه .

وهذا المقال يلقى الضوء على جانب واحد، فقط، من جوانب فنه المتعدد فى التصميم الصناعى للأثاث الحديدى والمعدنى الذى يشارك بجهد كبير فى العمارة الداخلية، له صاع وباع لا ينكره أحد ، وكذلك عشقه لوحدات ووسائل الإضاءة المعدنية على اختلاف أشكالها وأحجامها كمعلقات فى الفراغ أو معلقات جدارية، وهذا يمثل محوراً ليس يسيراً من جوانبه الإبداعية. وأما المحور الأخير فهو فنان مصمم والفن شىء والتصميم الصناعى شىء آخر، فإذا ما تحدثنا عنه بوصفه مصممًا نجده محكوماً بأسس وقواعد واقتصاديات ومناخ وثقافة على عكس الفنان الحر الذى يشكل، دون أى قيد أو شرط، من تداعيات الذاكرة أو التصور أو الخيال.

والجانب الأخير هو أخطر جانب فى حياة الفنان المصمم لأنه دخل جميع التخصصات والمراحل والأساليب كلها.

ولقد كتب عن الفنان الكثير من المتخصصين ومحبى الفنون ومنهم:

ــ الأستاذ الدكتور/ محمد محمود الجوهرى «رئيس جامعة حلوان» والذى وصف أعماله بأنها أعمال فنية معجزة، صاغ من خلالها شعراً حياً متدفقًا من المعدن الثقيل. ويعتبر عمله إعجازاً تجلى فيه الإيمان العميق والفكر المطلق والمهارة الفنية الفريدة.

ــ الأستاذ الدكتور/ أسامة الباز قال عن الفنان: إنه صاحب موهبة استثنائية وقدرة فريدة على تحويل المعادن إلى أشكال فنية بالغة التركيب والتعقيد والبساطة فى آن واحد، كما أكد ضرورة الإفادة القصوى من هذه الطاقة الإبداعية العظيمة.

أما الأستاذ الدكتور/ عماد علام - عميد كلية الفنون التطبيقية - فلقد وصف أعمال الفنان على متولى بأنها أنغام معدنية، تظهر إمكاناته الفنية فى التصميم وسلاسة التشكيل، والسيطرة الكاملة فى معالجة الكتلة والفورم، ومهارة فائقة فى التفاهم مع خامة النحاس بأسلوب فريد رغم صعوبة تشكيله وتشطيبه. وتتسم أعماله بالأصالة والتاريخية وارتباطها بالتراث الحضارى فى إخراج فنى متميز.

كما يحلل الأستاذ الدكتور/ سعيد خطاب أعمال الفنان على متولى بأنها تحتوى على الآتى:

١ - الجانب الإبداعى، والذى يرقى فى أعماله إلى درجة من العشق التصوفى .

٢ - الجانب الوظيفى، والذى يضفى على أعماله سمات الفن التطبيقى، الذى يجمع بين الجانب الإبداعى والجانب النفعى.

٣ - كيف استطاع هذا الفنان أن يتعرف على أسرار الخامة التى يتعامل معها ، وهى خامة المعادن وأن يحترم خصوصيتها وأن يتعامل معها فى حنو ورقة، أو فى قوة وصلابة دون أن يتعالى عليها أو تسيطر عليه .

ويقول الأستاذ الدكتور / حسين الجبالى - نقيب التشكيليين - إن فناننا القدير لم يقتصر عمله على الإبداع الفنى من أجل الفن فحسب ؛ بل اتجه إلى مجال التدريس فى مستويات التعليم المختلف؛ يطور ويخطط لكى يعطى عصارة خبرته وعمله الغزير، فقام بالتعريف بالأساليب المتطورة فى هذا المجال وتأصيلها؛ وها هم تلاميذه فى كل المجالات يهتدون ببصماته وخبراته وأصالته .

إذا كان الفنان القدير له إنجازاته فى مجال التعليم، فإن هذا له بصماته وعلاماته المضيئة والمشعة فى تنفيذ أعمال النحاس فى بعض المعالم التاريخية بالقاهرة والإسكندرية والولايات المتحدة الأمريكية. كما وصف أعماله بأنها فن متفرد ينم عن شخصية تعتمد على أمرين مهمين :-

١ - الجذور الثقافية والحضارية التى نهل منها الفنان مع تفرده الكامل وتميزه .

٢ - السيطرة الكاملة على تلك التقنية ، بالرغم من صعوبتها البالغة، حيث إنه يملك قدرة رائعة على امتلاك أدواته بسحر واقتدار، فنجده يتعامل مع معدن النحاس لإثراء السطح؛ حيث يحدث مزيجاً رائعاً بين الشكل والأرضية .

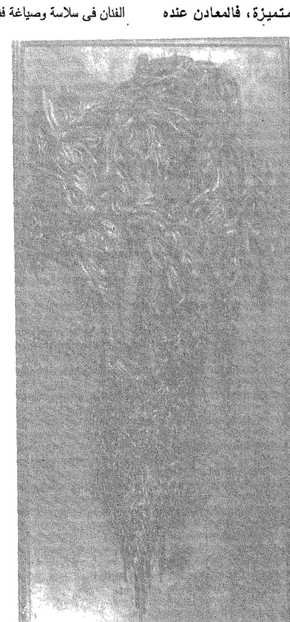
• وقد سجل الأستاذ الدكتور / طه حسين، عميد كلية الفنون التطبيقية الأسبق، الكلمة التالية فى زيارته لمعرض الفنان على متولى قائلاً :

« عايشت فنك وتصادقنا، ويبدو أن هناك الكثير الغامض لديك؛ فإبداعاتك الجديدة كانت هى الغائبة عنى. وقد سعدت اليوم لاستكمالك هذا الجانب الذى أضاف لى الكثير وتعايشت فيها مع على متولى الصديق المبدع. ولا تعبر هذه الكلمات إلا عما لديك من صدق لفنك الذى بدأ فى التوارى فى مصر.. ونرجو أن يفيق الزملاء على هذا التفوق وعلى هذه الرؤية».

والفنان على متولى حينما يعايش إبداعه الفنى إنما يعايش واقعًا يلمسه هو ويدرك دلالاته إدراكًا عميقًا يتلاقى فيه الوعى مع الوجدان؛ فهو يرى فى المعادن مادة ذات شخصية متميزة، فالمعادن عنده

كما يقول: «يعد مجال المعادن من التخصصات الثرية المعمرة، وذات شخصية متميزة، ليست سهلة التشكيل، ولكنها تحتاج إلى طواعية ودراية ومعايشة لخاماتها حتى يتمكن الفنان من تشكيلها والإبداع فيها. والمعدن مهنة أحد الأنبياء السابقين، سيدنا داود عليه السلام، وكانت معجزته أن «لان له الحديد».

والفنان على متولى حينما يشكل مادة عمله إنما يشكلها فى تكوينات متميزة ذات طابع خاص تعبر عن حالة الصوفية التى كان يعيش فيها، ويشرئب بمكونات المادة إلى مضامين روحية تحول المعدن بدقة ورشاقة صياغته إلى لوحة تتطلع إلى عالم من الشفافية الصوفية، فتجرد المعدن الصلب من صلابته، ليتحول إلى رؤية تجريدية تعبر عن فكر ووجدان الفنان فى سلاسة وصياغة فنية متميزة.



شكل (٦)





خطورة المزج في الموسيقى العربية والتأكيد على أصالتها

د. فوزى محمد الشامى

عقد بمدينة دمشق فى مارس (آزار) الماضى من عام ١٩٩٥ المؤتمر الثالث عشر للمجمع العربى للموسيقى، التابع لجامعة الدول العربية، والذى افتتحته الدكتورة نجاح العطار وزيرة الثقافة السورية. وقد انشئ هذا المجمع لأجل العناية بشئون الموسيقى، وعلى الأخص تطوير التعليم الموسيقى وتعميمه، ونشر الثقافة الموسيقية، وجمع التراث العربى والحفاظ عليه، والعناية بالإنتاج الموسيقى الغنائى العربى والنهوض به.

كان المحور الرئيسى للمؤتمر حول (**خطورة المزج فى الموسيقى العربية والتاكيد على أصالتها**) - بدأت جلسات المؤتمر برئاسة السيد **حسن العريبى** (ليبيا) الرئيس الحالى للمجمع. وفى الجلسة الأولى تم قراءة تقرير أمانة المجمع الذى ألقى الضوء على المرحلة السابقة منذ انعقاد المؤتمر الأول للمجمع عام ١٩٧١ فى مدينة (طرابلس). ثم تحولت الجلسة للاستماع إلى تقارير اللجان المنبثقة عن المجمع، وهى: لجنة الفنون الشعبية التى دعت إلى إنشاء المكتبات الخاصة، والعمل على إقامة متحف خاص بالفنون الشعبية، وتشجيع الدراسات الاكاديمية حولها... ولجنة الدراسات التاريخية التى أشارت فى تقريرها إلى أن الأمور المنوطة باللجنة هى إصدار مجلد يتناول بالتفصيل تاريخ المجمع... ثم لجنة التراث التى اكد تقريرها على جدية الاهتمام بإقامة مركز لدراسة الفنون الشعبية فى الأردن.

بعد ذلك، تحدث ممثلو البلاد المختلفة عن النشاط الموسيقى فى بلادهم؛ فتحدثت الأستاذة **رتيبة الحفنى** (مصر) نائب رئيس المجمع عن نشاط فرقة الموسيقى العربية، وفرقة أم كلثوم التابعة للمعهد العالى للموسيقى العربية... ومن السودان أعرب الأستاذ **الماحى سليمان العوض** عن تفاؤله بما تشهده الحركة الموسيقية فى السودان من اهتمام متزايد تمثل منذ تأسيس الفرقة القومية للغناء والموسيقى فى العام الماضى... وأشار مندوب دولة الإمارات الأستاذ **عيد الفرج**

إلى تزايد الاهتمام بكل ما يحتاجه الفن الموسيقى فى بلاده.

ثم تحدثت الدكتورة **سمحة الخولى** الأمين السابق للمجمع وعميد الكونسرفتوار ورئيس أكاديمية الفنون الأسبق (مصر)، فتناولت مختلف أوجه النشاط التعليمى بالمعاهد الموسيقية بأكاديمية الفنون مشيرة إلى ضرورة التعاون بين المجمع وأكاديمية الفنون، وبالتحديد فيما يتعلق بالدراسات المتخصصة فى مجال التدوين الموسيقى والتطوير الموسيقى وأهمية دور المبدع إلى جانب دراسة اقتصاديات الإبداع فيما يخص حقوق النشر، كما حثت على الاهتمام الواجب بالمسرح الغنائى. وبكلمتها انتهت الجلسة الأولى.

ثم توالت الجلسات التى نوقشت فيها البحوث... فقدمت الباحثة **حنان أبوالمجد** (كونسرفتوار القاهرة) بحثًا بعنوان «أبعاد الاندماج العضوى بين موسيقى الشرق والغرب» موضحة فيه أهمية التفاعل بين الحضارات، وأن المزج المتبادل بين الشعوب مسألة حتمية لنماء الحضارة الإنسانية.. ثم تناولت أعمال المؤلف المصرى **جمال عبدالرحيم** باعتباره واحدًا من المؤلفين القوميين المصريين الذين استطاعوا تحقيق الاندماج الفنى بين الموسيقى الشرقية والغربية... أما الباحثة **رشا طموم** (كونسرفتوار القاهرة) فكان بحثها بعنوان «التراث الموسيقى المصرى بين الماضى والحاضر» وفيه عرض لبعض الآراء حول حفظ التراث كما هو دون مزج، وآراء تدعو إلى العودة إلى الأصل، وأخرى لا ترى مانعًا من التجديد.

وفى نهاية بحثها ترى أن المجال مفتوح أمام المؤلفين للإبداع، كما يمكنهم انتهاج القوالب التراثية فى التأليف، أو إعادة صياغتها كما فعل **أبوبكر خيرت** بموشح «لما بدا يتثنى».

وفى ورقة العمل التى تقدم بها الأستاذ **توفيق الباشا** (لبنان) تعرض لما آلت إليه الأغنية العربية فى الوقت الحاضر، كما تعرض للموضوع نفسه الدكتور **محمد غوانمه** (الأردن) فى بحثه بعنوان «التلوث الموسيقى فى الوطن العربى»، ويرى الأستاذ **الباشا** وجوب العمل الجدى للتصدى لما يشوه الأغنية العربية؛ فيقترح استحداث مكتب لمراقبة النصوص الأدبية والفنية. وعن المخاطر التى تهدد الموسيقى العربية، أيضًا، وضرورة التصدى لها، تحدث الدكتور **فاروق عمار** (مصر) - معهد الفنون الموسيقية بالكويت حاليًا - عن هوية الموسيقى العربية بين التجديد والأصالة... كما أكد الدكتور **سعيد هيكل** عميد معهد الموسيقى العربية (مصر) على أن ما آلت إليه الأغنية العربية اليوم من ترد يرجع إلى تحكم عدد قليل من المؤلفين والملحنين فيما ينتج بالأسواق.

أما البحث الذى تقدم به الدكتور **فتحى الخميسى** معهد الموسيقى العربية (مصر) تحت عنوان «مفهوم المزج بين نارين»، فقد تناول فيه نواحى المزج التى أحدثها العرب على الأتراك والإيرانيين وسواهم، ليس فى مجال الألحان فقط، بل الآلات الموسيقية، أيضًا، مثل العود الذى أخذه عن العرب الإيطاليون والفرنسيون، ووضعوا له التدوينات المناسبة له وتعداها الى ألمانيا وأسبانيا.

وبناءً على ما عرضه د. **الخميسى**، وما تناوله بعد ذلك حديث الدكتور **نبيل الدراس** جامعة اليرموك (الأردن) حول التراث الموسيقى، عقب الدكتور **فوزى محمد الشامى** (كلية التربية الأساسية بالكويت، ووكيل معهد الكونسرفتوار السابق بالقاهرة) بطرحه للتساؤلات الآتية وطلبه مناقشتها لتحديد ماهية التراث... فهل هو الموسيقى المنبعثة من وسط الجزيرة العربية قبل وبعد ظهور الإسلام، أم هو ما جاء بعد الاحتكاك بالأتراك والفرس، أم هو ما نتج بعد فتح الأندلس، أم بعد ما تم من مزج خفيف فى بعض البلدان العربية مع الموسيقى الهندية وموسيقى الزنوج فى إفريقيا، أم هو ما جاء بعد احتلال المستعمر لنا جميعًا، أم هو كل ذلك مجتمعًا؟!

وحول الحديث عن التخت الشرقى التقليدى المكون من المغنى وخمسة عازفين (عود - قانون - ناى - كمان - دف) وما آلت إليه الفرق الموسيقية اليوم من أعداد كبيرة... فيرى الدكتور **سامى نصير** معهد الموسيقى العربية وقائد فرقة أم كلثوم (مصر) أن الاعداد التى وصلت إليها الفرق الموسيقية المعاصرة هى ضرورة فنية لابد منها.

وفى بحث يحمل العنوان نفسه للمؤتمر تقدم به الأستاذ **باسم حنا بطرس** (الأردن) تضمن آراءً فى واقع الموسيقى العربية اليوم لقادة الفكر الموسيقى العربى فى الملتقيات الثقافية وبالأخص التى أقيمت تحت مظلة المجمع... وتحدث الأستاذ **إبراهيم درويش المصرى**، موجزًا بحثه الذى جاء تحت عنوان «التراث الموسيقى العربى الإبداعى»، والذى أكد فيه أن شروط التدوين العلمية للموسيقى العربية تفرض على أدباء النغم أن يعرفوا فروع النحو والبديع والبيان وبناء الجمل وإعرابها، وعلى أدباء الكلمة أن يكونوا ذوى خبرة بقواعد الموسيقى والتعرف على أساليب التعبير الجيد فى اللحن والبناء الموسيقى المتين.

وفى المداخلات والمناقشات اقترح الأستاذ **محمد كامل**

القدسى إنشاء مركز لبحوث التربية الموسيقية. أما الأستاذ **كامل نديم** (ليبيا) أكد أنه لا يجب الإبقاء على الماضى، بل يجب العمل لمعالجة الداء... وأشار الدكتور **وليد غليم** (مدير كونسرفتوار بيروت) إلى أن العمل الفعلى للموسيقى هو التأليف وهو الرد والجواب. وتصدى بكلمته لقلة من الأعضاء الذين يعارضون المؤلفين القوميين فى مصر وسوريا ولبنان؛ الذين يضعون موسيقاهم الشعبية أو التقليدية فى صياغات غربية... أما الأستاذ **جابر على** (اليمن) فيرى أن بلده لم يتأثر بالتجديد كما حدث فى بلدان عربية أخرى.

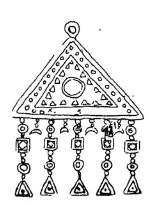
وتحت عنوان «علم النفس الموسيقى ومبادىء علم الاجتماع الموسيقى فى خدمة تعليم الموسيقى العربية وتطويرها» كان البحث الذى تقدم به الأستاذ **محمد كامل القدسى** الأستاذ بالمعهد الوطنى العالى للموسيقى (الجزائر)، والذى انتهى فيه إلى أن عملية تطوير الموسيقى العربية لا يمكن فصلها عن عملية تطوير التربية الموسيقية وفق منهجية مدروسة على مستوى المدارس العامة والتعليم الموسيقى المتخصص.

وفى البحث الذى تقدم به الدكتور **فوزى الشامى** بعنوان «المزج فى الموسيقى العربية وأهمية النقد فى الحفاظ على أصالتها» تناول عناصر المزج التى تناقلتها الشعوب المختلفة منذ فترة ما قبل ظهور الإسلام حتى القرن الماضى، وكذلك استعرض الإبداعات العربية فى صياغات الغرب فى القرن العشرين، وأكد أن تجربة المزج هى مسألة تاريخية حتمية. ثم تناول قضية حاجتنا إلى حركة نقدية سليمة وأوضح دورها فى تقويم المزج بحيث يكون مزجًا واعيًا، ويحافظ، فى الوقت نفسه، على الأصالة.

أما فى ورقة العمل التى طرحها المؤرخ الموسيقى المصرى الأستاذ **محمود كامل** فتحدث عن التخت الشرقى ومهمته ورواده. ثم تناول عرضًا لتاريخ المسرح الغنائى وتطور الحياة الموسيقية منذ القرن الماضى وحتى اليوم فى مصر. ثم ما آلت إليه الحياة الموسيقية من تردٍ بسبب الموجات الغنائية الجديدة.

وفى حديث آخر للدكتورة **سمحة الخولى** عرفت التراث والمقصود به، وبينت أن له جانبين : أحدهما هو الموسيقى الشعبية والآخر هو الموسيقى التقليدية، وأوضحت خصائص كل منهما ثم تعرضت للتحديات التى تواجه الموسيقى العربية فى الوقت الحاضر، وبينت أن قضية الأصالة والمعاصرة من أهم قضايا العالم الثالث؛ حيث يواجه تأثيرات كثيفة من الحضارة الغربية، كما تحدثت عن التجديد وعددت تأثيراته الإيجابية.

ولعدم تمكن الدكتورة **عواطف عبدالكريم** (عميد كلية التربية الموسيقية الأسبق، ورئيس قسم التأليف والقيادة بكونسرفتوار القاهرة) من الحضور إلا أنها حرصت على المساهمة فى المؤتمر بإرسال بحثها تحت عنوان «استنباط قواعد كونترابنط لصوتين للمقامات العربية»، والبحث يدور حول استنباط قواعد فى إحدى أساليب التأليف الموسيقى المتبعة فى موسيقى الغرب لتطبيقها على المقامات العربية بهدف تطوير موسيقانا، ويعرف هذا الأسلوب بفن الكونترابنط، وهو عبارة عن كيفية بناء خط لحنى أو أكثر يصاحب اللحن الأساسى فى العمل الموسيقى، ويكون لكل منهم مسار مستقل له إيقاع ذاتى وبينهم اتصال هارمونى دائم، وينتج عن هذا التقابل تلوين ومزج جميل فى العمل الموسيقى.



الإبداع الموسيقى في مصر حتى نهاية القرن العشرين

مديحة أبو زيد

يعد استلهام التراث القومى فى عمليات الإبداع الفنى المصرى ضرورة حيوية ،ولابد أن يرتبط ، أساساً ، بعملية جمع وتسجيل وتحليل وفرز العناصر المكونة لهذا التراث ، وتصنيفها ، والكشف عن الخصائص المميزة لكل عنصر وموضوع من عناصر وموضوعات هذا الإبداع ، على اختلاف تنوع وتعدد أشكاله.

وللتراث أهمية قصوى فى الموسيقى الشعبية ، ولابد أن يكون هناك استلهام لعناصر الموسيقى الشعبية والتراث الشعبى بعامة فى عمليات الإبداع الموسيقى الحديث ، ولابد أن يكون المستلهم أو الباحث أو الفنان لديه القدرة على توظيف الموسيقى الشعبية فى أعماله الإبداعية الموسيقية وأن يكون ـ هو نفسه ـ على خبرة فنية ، وتكون موسيقاه متميزة، وينبع ذلك التميز من تراث أمته.

كانت تلك هى مقدمة البحث الذى شارك به الأستاذ **صفوت كمال** الأستاذ بالمعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون، وهو البحث الذى دار حوله النقاش فى الندوة التى أقيمت بالمجلس الأعلى للثقافة خلال أبريل ١٩٩٥ تحت رعاية الدكتور **جابر عصفور** الأمين العام للمجلس، وكان موضوعها **«الإبداع الموسيقى فى مصر»**، شارك فى الندوة لفيف من المؤلفين والنقاد والفنانين والباحثين فى مجال الموسيقى منهم: **د. سمحة الخولى ، د. عواطف عبدالكريم ، د. رتيبة الحفنى ، أ. محمود كامل ، د .إيزيس فتح الله ، أ. أحمد شفيق أبوعوف ، أ. عبدالحميد توفيق زكى ، أ. حنان أبوالمجد ، د. حسن شرارة ، أ.صفوت كمال ، د. فتحى الصنفاوى ، د.راجح داود ، د. جهاد داود ، د. مارجريت توت ، أ.رشا طموم ، أ. كريمان حرك ، د. هدى طعيمة ،**

. عاطف عبدالمجيد، أ. أحمد المصرى، د. چيهان كامل، د. عفت عياد، د. هدى سالم، أ. على عثمان، د. زين نصار، أ. أحمد أبوالعيد، د. إكرام مطر، د. خيرى الملط، أ. محمد الموجى، د. نيبال منيب، د. صافيناز السلائكى، د. حسام لطفى، وغيرهم. ودارت محاور هذه الندوة الموسعة حول:

الإبداع على النسق التقليدى، استلهام التراث، الإبداع متعدد التصويت، الإبداع الموسيقى فى مصر والمتلقى ووسائل الإعلام، الإبداع الموسيقى فى مصر والطفل، اقتصاديات الإبداع الموسيقى فى مصر.

وكان من أبرز وأهم الندوات التى عقدت ندوة استلهام التراث التى شارك فيها عدد كبير من الباحثين، ومن أهم الأبحاث فى هذا المحور البحث الذى تقدم به الأستاذ **صفوت كمال**، الذى سبق أن أشرنا لمقدمته، وفيه يقول:

على الباحث والفنان المبدع الحديث أن يتعرف على عناصر التراث الشعبى بشكل جيد، وأن يتأمل قيمتها قبل أن يوظفها أو يستخدمها أو يقتبسها، وأن تكون مصدر إلهامه الفنى؛ ذلك لأن عملية جمع وتقييم موضوعات وعناصر الإبداع الأصيلة والأصلية هى عملية علمية دقيقة، كما أن استلهام هذه الموضوعات أو تلك العناصر فى إبداع فنى جديد هى فى ذاتها عملية فنية أكثر دقة وأشد تعقيدًا، لأنها تحتاج من الفنان الذى يتصدى لهذا التراث أن يكون على دراية فنية، ذات مستوى عال، لإدراك بنية العمل الفنى الذى يمارسه، حتى يصنع روح الإبداع الشعبى فيما يبدعه، علاوة على المهارة الدقيقة فى توظيف هذه العناصر الفنية بأصالتها فى إبداع عمل جديد وأصيل، فى الوقت نفسه، مدركاً كل الإدراك أنه يتعامل مع خصائص قومية لها قيمتها التراثية، وأن كل عنصر من العناصر له سياقه الخاص فى البناء الثقافى والاجتماعى للأمة، وأن كل عنصر من هذه العناصر له تاريخ، وأنه إفراز حضارى متوارث بين الأجيال، فى تواصل ثقافى حى، يحفظ للأمة شخصيتها مهما تنوعت أشكال التعبير عن هذا التراث.

فالإنسان المصرى كان، وما زال، منذ آلاف السنين موهوباً مبدعًا فى كل الميادين، وهو ما تشهد به كنوزه التى خلفها لأحفاده، والتى تؤكد أنه كان على أرض مصر منذ القدم أكثر نضوجًا وتنوعًا وثراءً فنيًا، وقدرة فائقة بلا حدود على الإبداع التلقائى الفردى والجماعى، مما مكنه من التعبير عما يجول بخاطره، وعن آماله وطموحاته، وذلك كما يقول الدكتور **فتحى عبد الهادى الصنفاوى** أستاذ علوم الموسيقى ـ جامعة حلوان، فى البحث الذى شارك به فى الندوة وعنوانه: «التراث الموسيقى الشعبى بين أصالة الماضى وإبداع الحاضر» وفيه يضيف: إنه على الرغم من الظروف القاسية والضغوط التى تعرض لها المصرى القديم على مدار تاريخه الطويل، وعلى الرغم من قوة وسيطرة المؤثرات الأجنبية الدخيلة التى حاولت طمس ملامحنا وتقويض خصائصنا الثقافية والفكرية والفنية وقيمنا الدينية، على الرغم من ذلك فقد ظل المصرى القديم معلماً لنفسه وللبشرية، ومحافظاً على تقاليده ومقوماته حتى فى أحلك الظروف السياسية والاقتصادية التى جابهته، معتمداً على عناصر الأصالة الفطرية فيه، وعلى إمكاناته المادية المتواضعة، وعلى تراثه البشرى والفكرى والمعنوى المتوارث جيلاً بعد جيل.

وكما حافظ المصرى، دائمًا، على مقومات أصالته عبر الزمان، حافظ، أيضاً، على الخصائص والعناصر الفنية لأغانيه وموسيقاه بطابعها المميز، ولونها الفريد بين إبداعات وممارسات البشر الموسيقية، وبين إبداعات ماحوله من الأمم والشعوب المجاورة والدول البعيدة كذلك. ومنها ماكانت بينها وبينه علاقات وطيدة، ربما، لمئات السنين، فهؤلاء هم أبناء الفلاحين والعمال والطبقات الشعبية فى قرى ومدن الدلتا والصعيد والنوبة والقنال وبدو سيناء... إلخ. لكل منطقة من هذه المناطق طابعها وأسلوبها وخصائصها الفولكلورية المتميزة والمتأصلة فى أعماق أبنائها، والتى قد تختلف فيما بينها اختلافات متباينة جداً فى بعض الأماكن، خاصة فى النوبة والواحات ومطروح والقنال؛ ولكنها تندرج تحت الإطار الفنى المصرى العام والمأثور الشعبى الموسيقى المصرى الذى يشمل الأغانى والأهازيج والمواويل والملاحم الشعبية والإيقاعات والآلات الشعبية والموسيقى التى تصاحب الرقصات والطقوس الدينية أو العقائدية كالزار وأغانى المناسبات الاجتماعية والدينية والاحتفالية المختلفة؛ كلها تواكب حياة الإنسان المصرى منذ المهد إلى اللحد، بداية بأغانى الميلاد وتهنين ولعب الأطفال، إلى أغانى الحب والزواج، إلى الأغانى فى الأعياد الاجتماعية والدينية، إلى أغانى العمل، وحتى المراثى والعديد على المتوفين.. إلخ. وفيها يعبر الإنسان المصرى البسيط عن مكنوناته وأحاسيسه ومشاعره وأمانيه، كما يرفه بها عن نفسه، فردياً وجماعياً، بالصورة التى تشبعه وترضيه. وهى فى مجملها موروث شعبى تناقلته الأجيال شفاهة، حاملة خبرات وثقافة وفكر وحكمة وفن وإبداع وتقاليد وأخلاقيات

ومثل وقيم وخلاصة تجارب وخبرة حياة الأفراد، وذلك إلى جانب الأمثال الشعبية والحكايات والفوازير والأحاجي والشعر الشعبى وكافة الفنون القولية، وأيضاً الصناعات الشعبية والمسرح الشعبى والأزياء الوطنية.. إلخ.

ومنذ أوائل هذا القرن سارعت الهيئات الأكاديمية ومراكز البحوث والدراسات الإنسانية والمعاهد الفنية ومراكز الفولكلور والفنون الشعبية فى معظم دول العالم المتحضر، وبعض الدول النامية، بإعداد المتخصصين والدارسين لجمع المأثور الشعبى عامة، والموسيقى خاصة، من أفواه قائليه، وحفظه وأرشفته ودراسته بغرض تسجيله وتدوينه.

وفى مصر قام يوسف جريس وحسن رشيد وأبو بكر خيرت، وعزيز الشوان، وجمال عبدالرحيم، ورفعت جرانه، وعواطف عبدالكريم وغيرهم بكتابة أعمال عظيمة، على مستوى عال من الحرفية الفنية صغيرة أو كبيرة للبيانو، أو الآلات المنفردة، أو موسيقى الحجرة، أو الأوركسترا.. لكورال الأطفال أو للكورال الكبير، وكلها قائمة على ألحان أوتيمات أوعناصر لحنية وإيقاعية من الفولكلور أو الألحان الشعبية المصرية، فهم بذلك رواد المدرسة القومية الموسيقية المصرية من الموسيقيين الدارسين والمثقفين.

أما الرائد السباق لهذه الروح الوطنية الموسيقية بفطرته وإمكاناته الفردية المبدعة فهو: **سيد درويش**، ذلك الفنان الذى صاغ واستلهم ولحن أغانيه ومسرحياته من روح أغانى العمال والفلاحين، وأهازيج أبناء الحرف الشعبية والباعة، ومن التراث المصرى القديم، وإن لم تساعده الظروف ويمهله القدر لكتابتها كما كان يأمل فى أعمال رفيعة، ولكن قام بإعادة توزيعها، وصياغتها أوركسترالياً، دارسون آخرون. وبخاصة أعماله المسرحية وأغانيه الجماعية والوطنية مثل: عبد الحليم على، وعبدالحليم نويرة، وعلى فراج، وعلى إسماعيل وغيرهم، كما تناولها واستلهم منها: أبوبكر خيرت، وعزيز الشوان، وجمال عبدالرحيم فى أعمال سيمفونية عدة.

لذلك يعتبر التراث الموسيقى (سواء التقليدى أو الشعبى) هو المصدر المهم والمنبع الأصيل للمؤلف القومى، وقد توارثت شعوب الشرق تراثها الموسيقى بالتواتر الشفوى، ولذلك فقد تعرض لبعض التغيرات سواء بالإضافة أو الحذف، الناتجة عن عملية النقل من جيل إلى جيل، وذلك كما تقول الباحثة **رشا على طموم**، المعيدة بكلية التربية الموسيقية ـ قسم النظريات والتأليف بجامعة حلوان، فى البحث الذى تقدمت به وهو بعنوان «استلهام الألحان الشعبية عند بعض المؤلفين المصريين القوميين فى القرن العشرين». هناك وسائل متعددة للتعامل مع هذا التراث لتقديمه برؤية جديدة، وهى:

ـ التأليف الموسيقى الجديد على أساس جوهر ومقومات التراث.

ـ استلهام الألحان التراثية أو الشعبية فى مؤلفات ذات صياغة وإطار خارجى جديد.

ـ إعادة صياغة بعض المقطوعات التراثية، وذلك بلغة موسيقية جديدة مع الاحتفاظ بالإطار العام الأصلى للمقطوعة.

ويعد **أبوبكر خيرت** (١٩١٠ - ١٩٦٣) هو أول من طرق مجال استلهام الألحان الشعبية؛ وذلك فى بعض أعماله الأوركسترالية. وقد اختارت الباحثة عينة من الأعمال الموسيقية لبعض المؤلفين مثل: أبوبكر خيرت ـ المتتابعة الشعبية للأوركسترا مصنف ٢٤، عطية شرارة ـ الحركة الثانية من كونشرتو العود والأوركسترا، جمال عبدالرحيم ـ الحركة الأولى من ثنائية الفيولينة والتشيللو. فأبوبكر خيرت هو أحد أعضاء جيل الرواد من المؤلفين المصريين القوميين، وأسلوبه فى مجمله كلاسيكى البناء رومانسى الطابع، استخدم هارمونيات تقليدية فى صياغة ألحان الدياتونية، وإن لم تخل من بعض اللمسات المقامية فى إطار جنسى الحجاز والكرد. وهو يتميز بقدرة كبيرة على التلوين الأوركسترالى وخاصة آلات النفخ الخشبى.

وهو أول من استلهم الألحان الشعبية المعروفة فى أعماله الأوركسترالية مثل: السيمفونية الثانية (الشعبية) ١٩٥٥، والسيمفونية الثالثة ١٩٥٨، والمتتابعة الشعبية للأوركسترا ١٩٥٨.

أما **عطية شرارة** فهو أحد أعضاء الجيل الثانى من المؤلفين القوميين، وهو قريب الصلة بالموسيقى الشرقية التقليدية بوصفه عازفاً للكمان الشرقى، ويتميز أسلوبه، بوجه عام، بالطابع الشرقى التقليدى والألحان السليمة الغنائية، مع استخدام المقامات الشرقية والضروب الإيقاعية. وقد اتجه فى الآونة الأخيرة، إلى كتابة كونشرتات للآلات الشرقية مثل كونشرتو العود والناى.

وقد استغل الألحان الشعبية فى عدد من أعماله منها لحن «حسن يا خولى الجنينة» فى الكونشرتو العربى الأول للكمان. وقد ذكر فى حديث مع إحدى الباحثات أنه يستلهم الألحان الشعبية فى أعماله لجذب المستمع المصرى والعربى، اللذين لم

يعتادا بعد على هذا النمط من المؤلفات التى تستخدم الأسلوب الغربى.

ويعد **جمال عبدالرحيم** أحد أعضاء الجيل الثانى من المؤلفين القوميين وأكثرهم ولعًا بخوض التجارب الجديدة. سافر فى بعثة إلى ألمانيا؛ حيث درس التأليف الموسيقى بأكاديمية فرايبورج، وعندما عاد إلى مصر أسس قسم التأليف بمعهد الكونسرفتوار وكان أول رئيس له. واستطاع جمال عبدالرحيم أن يحقق اندماجاً بين تكنيك التأليف الغربى وطابع الموسيقى الشرقية، وتميز عن غيره بتمكنه من صنعة التأليف والتقنيات الغربية للقرن العشرين، فجاءت ألحانه مقامية يعتمد فيها على الأجناس المكونة للمقامات الشرقية. وهو يبنى أفكاره الموسيقية على أساس الخلية اللحنية، والتى ينميها وينوعها ويحورها. ومصادر الإلهام فى موسيقاه مستوحاة من الموسيقى الشعبية والتقليدية والتاريخ الفرعونى والبيئة المصرية. وقد استغل الألحان الشعبية فى العديد من أعماله، ومنها تنويعات على لحن شعبى مصرى، التى كتبها بالبيانو ثم وزعها للأوركسترات، والتى استغل فيها اللحن الشعبى (الواد ده ماله).

ومن خلال حوار أجرته الباحثة **حنان أبوالمجد** مع الفنان القدير عطية شرارة، فى بحثها الذى تقدمت به للندوة بعنوان «تناول عطية شرارة لصيغة الكونشرتو للآلات الشرقية»، استطاعت أن تقف على أهم مقومات هذا الفنان، وكيف استطاع أن يطوع فنه ليكون نابعًا من التراث الشعبى الشرقى الأصيل، ذلك النبع الذى لاينضب، فجاء معبراً بصدق عن تراث الأمة وروح هذا الوطن.

وتستشف الباحثة، من خلال الحوار، أن الفنان عطية شرارة قد تأثر فى تكوينه الفنى بالشيخ **درويش الحريرى** مدرس الموشحات والأدوار فى المعهد؛ والذى تعلم منه المقامات والضروب. بعد ذلك تأثر تأثراً شديداً **بمحمدعبدالوهاب** خصوصاً من حيث تركيب الجمل اللحنية. ولم يتأثر بالجيل الأول، واتبع فى تأليفه مبدأ السلامة؛ فهو لايحب استعمال الهارمونى المعاصر أو التنافر، ولكنه يفضل أن يكون الهارمونى غنائياً يدعم الألحان الغنائية الجميلة التى تميز أسلوبه الشرقى الواضح. كما أوضح الفنان عطية شرارة أن الغرض من استخدامه للألحان الشعبية فى أعماله هو أن المصريين والعرب، بوجه عام، لم يصلا بعد إلى درجة تقبل الأعمال الجديدة المصاغة بالأسلوب الغربى؛ لذلك فهو يلجأ إلى تطعيم مؤلفاته بألحان شعبية معروفة لجذب المستمع لتلك الأعمال.

وبالنسبة إلى الصعوبات التى واجهت عطية شرارة فى الكتابة لآلات شرقية توضح الباحثة فى حوارها بأنه وجد صعوبة فى التأليف لآلة الناى فقط، نظراً لطبيعتها الخاصة لأن العازف يستخدم أكثر من آلة حسب التحويل فى المقامات.

ظهرت القومية فى الموسيقى خلال القرن التاسع عشر فى ظل رومانسية جارفة يدفعها البحث عن الهوية والحنين إلى الطبيعة وحب الأوطان، وساندتها حركات تحررية وديمقراطية فى أوروبا سعت إلى تدعيم مبادىء العدالة والمساواة وترسيخ فكرة الاهتمام بتراث الشعوب.

وكما يقول الدكتور **جهاد داود** أستاذ علوم الموسيقى بالكونسرفتوار فى بحثه الذى تقدم به للندوة؛ وعنوانه (الموسيقى المصرية والتراث الشعبى): فقد رسخت قومية القرن العشرين أقدامها بمعرفة علمية للقيم الجمالية للتراث الشعبى وآفاقه الجديدة وعناصره الشائقة، التى ساهمت فى اتساع مجالات الإبداع والتجديد والابتكار الموسيقى، واتسعت لتتجاوز نطاقها المحلى إلى المستوى الإنسانى الأشمل مع التقدم العلمى المذهل لوسائل الإعلام والاتصال، وخاصة خلال النصف الثانى من القرن العشرين. فهل لنا أن نتوقف لتعرف العوامل التى صاغت إيديولوجية مبدعينا الموسيقيين وظهرت فى إبداعهم الموسيقى؟

وهل لنا أن نضع استراتيجية موسيقية ثقافية نواجه بها تحديات القرن القادم من أجل دفع حركة التقدم والثقافة فى المجتمع المصرى؟ مؤمنين بأن الحفاظ والتمسك بقوميتنا وهويتنا المصرية وبتراثنا وثقافتنا العريقة هو السيد الحقيقى فى تحديات المستقبل، مما قد يسفر عنه مايعرف بالنظام العالمى الجديد، حيث لا وجود فيه للمتخلف.

ولاشك أن الجيل الثالث من المؤلفين الموسيقيين المصريين، وهم الذين يحملون عبء التأليف الموسيقى اليوم فى نهاية هذا القرن، يملكون من الموهبة والعلم والثقافة ما يواجهون به تحديات المستقبل وتطوير الحركة الموسيقية الثقافية فى مصر، ولاشك فى إيمانهم العميق بالاستلهام من المنابع الحقيقية للثقافة المصرية والتراث الشعبى المصرى. وقد ظهر هذا، واضحاً، من خلال مؤلفات موسيقية عديدة لم تخل من مفردات، نزداد لها إعجاباً يوماً بعد يوم.

والسؤال الذى يطرح نفسه اليوم..

كيف نحقق لمبدعينا أفضل الظروف للتعمق والاستلهام لتراثنا الموسيقى، مع التأكيد على قناعتنا وإيماننا بأن هذا هو المنبع الرئيسى الذى يجب أن يستقى منه كل مبدع موسيقى مصرى لدفع حركة التطور الثقافى والاجتماعى والسياسى فى مصر؟

وقد تبدو الإجابة على هذا السؤال بسيطة للغاية؛ فهو أمر يتحقق: بمزيد من التعمق والدراسة لتراثنا الموسيقى، مؤكدين أن الإمكانات البشرية والمادية متوافرة لذلك وما ينقصنا هو تعديل لبعض المسارات وتحديد لبعض المفاهيم.

إن الفرصة ما زالت سانحة لتجاوز ما قد نكون أهملناه، ولتصحيح المسار، ولن يكون ذلك إلا بمزيد من العمل والجهد والجدية والمصارحة ونحن على مشارف قرن جديد حتى نلحق بحركة التطور والتحديث العالمى من أجل بناء مجتمع أرقى وأفضل، وأجيال جديدة نسعى، جميعاً، لترسيخ أقدامها وجذورها من أجل التطور والتقدم.

وتقول الإذاعية **چيهان كامل** - مديرة البرنامج الموسيقى فى ورقتها المقدمة للندوة بعنوان «حلقة من برنامج روائع النغم عن استخدام الآلات الموسيقية الشرقية التقليدية فى الإطار السيمفونى من خلال أعمال المؤلفين المصريين»..

من المعروف أن الشعب المصرى كان، ولا يزال، أصيلاً فى التذوق الموسيقى، والتأثر بهذا الفن تأثراً فطرياً. فكل طائفة فى مصر لها طابعها الغنائى، فالملاح يغنى وهو يجدف، والحمّال يهون على نفسه حمل الأثقال بالغناء، والباعة المتجولون يغنون وهم يعلنون عن سلعهم، ولو أن أحداً مرّ بحقول القمح والقطن فى مصر فى زمن الحصاد لاهتزت نفسه لتلك الأصوات المنبعثة من قلوب سعيدة تتفجر فيها ينابيع الفرح والسرور والرضا.

وهذا الفن الشعبى كانت تمليه الفطرة وتسجله الوراثة جيلاً بعد جيل، ومع بداية القرن العشرين كان فى مقدمة التطورات الفنية المهمة الاهتمام بتأليف الموسيقى الآلية البحتة التى تتخللها ألوان تصويرية ومقطوعات وصفية وأنغام معبرة. فى هذه التجربة الإبداعية الخصبة ترعرع الجيل الأول من المصريين مبدعى الموسيقى الكلاسيكية، وظهرت اللبنة الأولى للموسيقى القومية المصرية المؤلفة على أسس علمية. وكان الفولكلور المصرى هو المنبع الذى نهل منه هؤلاء الرواد وظهرت مؤلفات عديدة فى أشكال وقوالب موسيقية مختلفة، مثل: السيمفونية والكونشرتو والسوناتا والافتتاحية والمتتالية، وفيها استخدموا الآلات الشرقية التقليدية وطوعوها للأسس العلمية.

وأيضاً تحدث الدكتور **حسام لطفى**، أستاذ القانون المدنى المساعد بحقوق بنى سويف، جامعة القاهرة، تحدث باستفاضة حول قضايا حقوق التأليف وحقوق الأداء العلنى، وهو موضوع البحث الذى تقدم به للندوة فقال: قانون حماية حق المؤلف موحد فى العالم كله، والأصل فيه اتفاقية برن لحماية المصنفات الفنية التى وضعت ١٨٨٦ وعدلت ١٩٧١، ومصر

تتمتع بالعضوية فى اتفاقيات أخرى تصب فى نهر واحد وهو حقوق الإبداع. فالحماية مرهونة بالإبداع، والإبداع مرهون بالابتكار. والحماية فى القانون المصرى تحمى كل صور الاستغلال الموسيقى. وقد عدد سيادته صور هذا الاستغلال والعقوبات المقننة حالة اقتباسها وكيفية التقاضى.

هذا وقد أثيرت عدة قضايا موسيقية مهمة حظيت بالكثير من النقاش والجدل بين جمهور الحضور، سواء كانت من خلال الأبحاث المقدمة، أو المناقشات التى طرحت بعد إلقاء الأبحاث، ومن هذه القضايا:

محنة المستمع والإبداع المتعدد التصويت فى الموسيقى البحتة، وهوما طرحته الدكتورة سمحة الخولى أستاذ متفرغ بقسم علوم الموسيقى بالكونسرفتوار بأكاديمية الفنون فى بحثها الذى تقدمت به فى الندوة، وهو بعنوان: مسار الإبداع الموسيقى المتعدد التصويت فى مصر عبر ثلثى قرن، وفيه تقول:

إذا أخذنا فى الاعتبار الطفرة والاهتمام المركز بالهارمونية فى الحقب الأولى من هذا الإبداع، ثم انعدام الإعداد للمتلقى، وندرة فرص التعرف على الإبداعات المصرية (البوليفونية) فى الجانب البحثى، فضلاً عن أى احتمال لتحقيق الألفة معها. فإن كل هذه السلبيات تفسر موقف العزلة الذى يعيشه الإبداع المصرى الآن؛ حيث نلمح خطاباً هابطاً بالمقارنة بمرحلة الانتعاش التى شهدتها الموسيقى المصرية فى الستينيات فى فترة يقظة الوعى القومى. وبعض ظواهر هذا الخط البيانى الهابط تظهر بالمقارنة بين ما كان حينئذ وما هو قائم بالفعل. فقد كانت الدولة تشجع هذا الإبداع المصرى المطلق المتعدد التصويت، وتحتضنه، وتكلف مؤلفيه بكتابة أعمال موسيقية، وتدفع لهم أجوراً عنها (وهو ما اختفى تماماً الآن)، وتتيح لهم فرص الاحتكاك بالجماهير بتقديم مؤلفاتهم، وكانت، فى ذلك الوقت، قليلة العدد، ولم تشكل بعد حركة فنية (كما هو الحال الآن)، وتمنحهم الجوائز والأوسمة. وكانت أجهزتها الرسمية تنظم مهرجاناً سنوياً للموسيقى المصرية، وكان هذا كله كفيلاً بحفر مجرى شعور حقيقى فى وعى المجتمع لو أنه استقر وأصبح من معالم الخطة الثقافية المصرية التى تلتزم بها أجهزة الدولة، بدءاً من التعليم إلى الإعلام، مروراً بأجهزة الأداء الموسيقى الرسمية وغيرها. فالذى لا خلاف عليه أن الاحتياجات النفسية والفنية للإنسان المصرى المعاصر تتسع وتتنامى فى هذا القرن بما لم يكن فى الحسبان، ولكن التعلم والتثقيف الجماهيرى والفنى لم يواكبها، فظلت هناك فجوة خطيرة بين الإعداد الذى يتلقاه المواطن المصرى وبين الواقع الذى يعيشه، فالتلميذ يخرج من مراحل الدراسة العامة وهو يكاد لا يعرف شيئاً عن فنون الموسيقى عامة، وعن الإبداع المصرى المتعدد التصويت بشكل خاص، ثم تأخذ وسائل الإعلام، وخاصة التليفزيون، فى تشكيل ذوق المتلقى وعاداته فى الاستماع، فتعرفه بعناصر ليس لها أية وظيفة تثقيفية أو تهذيبية، أو قدرة على ا[illegible] حسه وذوقه؛ حيث لا توجد أية حساسية واضحة المعالم لتشكيل الذوق الموسيقى وتكوين عادات الاستماع الصحية المستنيرة.

وقد عرض الدكتور راجح داود الأستاذ المساعد بقسم التأليف والقيادة بكونسرفتوار القاهرة، أكاديمية الفنون المشاكل التى تعوق حركة تأليف الموسيقى فى مصر من خلال بحثه الذى قدمه فى الندوة بالعنوان نفسه، وتتلخص هذه المشاكل فى..

بالنسبة إلى الموسيقى الشعبية.. نجد أن هناك اندثاراً يحدث فى هذه النوعية من الموسيقى نتيجة للتغيرات المتلاحقة فى مجتمعنا، فعلى سبيل المثال نجد مثلاً أغانى دورة الحياة الخاصة بالفلاحين بدأت فى الانقراض منذ زحف المدينة إلى الريف، و منذ بدء ميكنة الزراعة، وكذلك دخول هذه المجتمعات فى مجال الإذاعة والتليفزيون. وما أحدثه ذلك من تأثير عليها.

وقس على ذلك ما طرأ من تغييرات، أيضاً، على أهل البدو وأهل الواحات والنوبيين وغيرهم. وكل هذا يحدث دون أن يكون هناك أجهزة ثقافية تقوم بحفظ هذا التراث وتدوينه بشكل علمى متخصص.

وبالنسبة إلى الموسيقى الغنائية الدارجة أو الشائعة.. نجد أن هذه النوعية لها أكبر نصيب من الاستهلاك والإنتاج معاً. وهذه النوعية لها وظيفة واحدة فقط، ألا وهى التسلية. وهذه النوعية المنتشرة تعتمد اعتماداً كلياً وأساسياً على موهبة المغنى، أو على موهبة العازف، أو على كليهما.

كما أن هذه النوعية تأثرت تأثراً شديداً بمثيلتها فى الموسيقى الأوروبية، وبالنسبة إلى التراث الموسيقى العالمى.. فأرى أن الدولة فى تبنيها لهذا التراث العالمى المتحضر إنما تتبناه بوصفه واجهة حضارية دعائية أكثر منها محاولة للمشاركة والمساعدة على دفع وتشجيع الموسيقى المصرية المحلية. والدليل على ذلك أنه حتى، الآن، لم توضع خطة مدروسة من قبل المتخصصين فى هذه الأجهزة الثقافية لتشجيع الموسيقى المصرية المتطورة، سواء عن طريق تمويلها

أو عن طريق الاهتمام بمؤلفيها أو العمل على توسيع دائرة نشر هذه الموسيقى. ولا يخفى على أحد مدى قلة المؤلفات المصرية نتيجة عدم وجود مثل هذه الخطة المدروسة، التى تتكافئ مع أهمية هذا الهدف الثقافى القومى.

ثم تناولت الدكتورة **عواطف عبدالكريم** مشكلة الإبداع المتعدد التصويت، فقالت: هذا الإبداع لاقى نجاحاً جماهيرياً، وله مردود مادى، لأنه يحاول أن يخاطب الجماهير حسب مستواها الفنى، ونحن لا نقلل من شأن هذا الإبداع، ولكن نقول إن هناك نوعين من الإبداع المتعدد التصويت، وهو الشائع الذى وصل إلى الجماهير واستساغته، ويرتبط بأعمال درامية ومسلسلات وأغان. أما الثانى الذى نتحدث عنه فهو الإبداع المؤثر فى الشعوب. فلابد أن نضع فى اعتبارنا أن الموسيقى سلاح ذو حدين؛ منها ما يخاطب الوجدان عن طريق الفكر، ومنها ما يحاول أن يرضى الشعوب بشكل أو بآخر.

وهذا النوع، كما أرى، لا يمثل الإبداع الموسيقى تمثيلاً حقيقيًا ولابد لذلك من محاولة لإيجاد الحلول.. فهل نعود إلى إقامة المسابقات ذات الجوائز المادية؟ وهل يتم هذا فى المدرسة أم من خلال وسائل الإعلام؟ وينبغى هنا أن نشير إلى أنه فى البلاد الغربية يوجد توازن بين ما يقدم للاستهلاك اليومى وبين ما يقدم للفن.

بعد ذلك تحدث الدكتور **زين نصار** رئيس قسم النقد الموسيقى بالمعهد العالى للنقد الفنى بأكاديمية الفنون، حول أزمة النقد فى المجال الموسيقى؛ وذلك من خلال بحثه الذى قدمه للندوة وهو بعنوان «الموسيقى والإعلام» فقال:

إن الإمكانات غير المحدودة، والشديدة التأثير، والتى تتمتع بها أجهزة الإعلام المسموعة والمرئية والمقروءة تحمل تلك الأجهزة مسئولية قومية كبرى؛ لنشر الوعى الموسيقى بين أبناء الشعب المصرى والعربى؛ ولكى يقوم الناقد الموسيقى بعمله على الوجه الأكمل لابد أن يكون دارسًا لكل فنون الموسيقى، عارفًا بها وبأسرارها، حتى يمكنه أن يقوم بتحليل العمل والحكم عليه حكمًا موضوعيًا. ومن هنا تتضح أهمية الدور الذى يمكن أن يقوم به الناقد الموسيقى المتخصص فى نشر الوعى الموسيقى بين الجماهير، ولكننا إذا ألقينا نظرة على الصحف والمجلات فى مصر؛ فإننا نجد أنه من النادر إتاحة الفرصة للناقد الموسيقى المتخصص، لتصل آراؤه إلى الجماهير العريضة، كما أن المساحة المتاحة لمتابعة ما يجرى فى الحياة الموسيقية المصرية محدودة للغاية ولا تتناسب مع ما يجب أن يكون عليه الحال من تخصيص مساحة فى كل جريدة، وكل مجلة لمتابعة النشاط الموسيقى، والتعليق عليه، وتقديمه.

أما بالنسبة إلى المجلات والجرائد اليومية فإن متابعة النشاط الموسيقى فيها قليل، ولا يتناسب مع حجم العمل المطلوب تقديمه.

ولا شك أن تقديم وتوجيه الحركة الموسيقية يعتمد اعتماداً كبيراً على تكوين وإيجاد المتلقى القادر على عملية التقييم والتوجيه للحركة الموسيقية وهو ما تعرض له الناقد **أحمد أبوالعيد** فى بحثه الذى قدمه للندوة.

أما الدكتورة **هدى طعيمة** مدرس الموسيقى بكلية التربية الموسيقية فقد تحدثت قائلة: لابد من وجود مطبعة موسيقية؛ لنشر النوت الموسيقية، لأن أسعارها حاليًا مرتفعة جداً وأتمنى أن تكون هناك توصية بإنشاء مطبعة تتعاون معنا فيها الهيئة المصرية العامة للكتاب، وأن تكون هناك توصية، أيضاً، بإنشاء مادة للنقد الموسيقى فى أقسام التأليف والنظريات فى كلية التربية الموسيقية ومعهد الكونسرفتوار.

هذا وقد أثارت الدكتورة **عفت محمود عياد** الأستاذة بكلية التربية الموسيقية بجامعة حلوان، قضية مهمة وهى:

الهجمة الشرسة التى تتعرض لها الأغنية المصرية، والتى أصبحت تدق أسماعنا ليل نهار متمثلة فى موجة الأغانى الهابطة ذات الإيقاع الواحد والشكل الواحد. كما أصبح متاحًا لأصحاب الأصوات الجوفاء أن يملأوا الدنيا ضجيجًا، وصخباً حتى أنه يمكننا القول إنه بقدر ما كثر المغنون بقدر ما قل الغناء.

وتضيف من خلال الورقة التى تقدمت بها للندوة، وهى بعنوان «رؤية من خلال البعد الثالث للأغنية المصرية فى وسائل الإعلام»، أن من الأمور المهمة التى ينبغى أن نراعيها؛ هى كلمات الأغانى، فلابد من الحفاظ على اللغة وقدسية استخدامها؛ إذ يجب أن نتصدى لمحاولات العبث بلغتنا، وأن نتصدى للأعمال الغنائية الهزيلة التافهة التى تستخدم فيها أحط الألفاظ وأكثرها سوقية.. مما أدى إلى التلاعب بالمبادئ، والعبث بالضمائر، والانحطاط بالقدرات العقلية عند المتلقى، والتى اكتفى مبدعوها بوسيلة النشر المسموع التى تحقق ميلاد العمل والتعريف به ليس غير. وقد ساعد على هذا عوامل عدة منها:

- بساطة هذه الأعمال وسهولة أدائها بالطريق السماعى دون حاجة إلى المدونة الموسيقية.

- انتشار الأمية الموسيقية حتى بين العاملين فى هذا المجال، والمبدعين أنفسهم وتربيتهم فى مدرسة التدريب عن طريق الحفظ.

- انتشار شركات الإنتاج الخاص التى تطبع العمل، وتقدمه إلى الجماهير فى شرائط كاسيت.

أما بالنسبة إلى الموسيقى التى تعبر عن الوجه الحضارى للأمة؛ فليس لها دور نشر لا مسموعة ولا مرئية، وتختفى تماماً من خريطة النشر التجارى. ومعظم المؤلفين الموسيقيين ينسخون أعمالهم على حسابهم الخاص. ويقومون بإهدائها إلى المكتبات العامة والأصدقاء والفنانين.

هناك، أيضاً، الافتقار إلى جمعيات الموسيقى الأهلية؛ فلا يوجد على الساحة سوى جمعية الشباب الموسيقى المصرى.

وقد أصدرت الندوة العديد من التوصيات التى ترتبط بمختلف محاورها بهدف إثراء حركة الإبداع الموسيقى فى مصر سواء أكان ذلك فى مجال استلهام التراث، أو الإبداع متعدد التصويت، ودور أجهزة الإعلام فى نشر الوعى الثقافى بالموسيقى العربية والعالمية، والعمل على نشر الكتب والدراسات الأكاديمية التى تختص بالموسيقى، وبخاصة الموسيقى المصرية، والسعى نحو إصدار مجلة موسيقية متخصصة، والتوسع فى عقد الندوات العلمية والثقافية التى تتناول الجهود العلمية المعاصرة فى الموسيقى العالمية مع الاهتمام الجاد بموسيقى الطفل، ورعاية الموهوبين من الشباب والأطفال.

ولقد حققت الندوة نجاحاً علمياً فى تحديد ما يجب أن تكون عليه حركة الموسيقى المصرية إبداعاً ودراسة.



أزياء الطبقة الحاكمة والأغنياء في سوريا أثناء الحكم العثمانى (١٥١٦ـ١٩١٦)

هالة كمال

فى مساء الخميس الموافق ١/٦/ ١٩٩٥، وفى كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان .. تمت مناقشة رسالة الماجستير المقدمة من الدارسة نهال محمود النفورى، معيدةبقسم العمارة الداخلية - كلية الفنون الجميلة - جامعة دمشق؛ وذلك للحصول على درجة الماجستير فى الديكور (فنون تعبيرية) عن موضوع أزياء الطبقة الحاكمة والأغنياء فى سوريا أثناء الحكم العثمانى ١٥١٦ - ١٩١٦م وقد تكونت لجنة المناقشة من الأستاذ الدكتور ناجى شاكر أنطون، د. محمد مكاوى مشرفين و أ. د. محمد عبد الفتاح البيلى و أ.د. أحمد إبراهيم محمد. وقد منحت لجنة المناقشة والحكم الدارسة درجة الماجستير بتقدير امتياز، وأوصت بطبع الرسالة ونشرها على نفقة الجامعة - كما أثنت على الجهد المبذول فى إعدادها وبخاصة أن الدراسة تتناول حقبة الحكم العثمانى لسوريا لمدة أربعة قرون.

وإذا كان موضوع البحث هو أزياء الطبقة الحاكمة والأغنياء فى فترة الحكم العثمانى.. فإن هذا الزى كان استمراراً لأزياء عصور مختلفة وبشكل خاص عصر المماليك (١٢٥٠ - ١٥١٦) إلا أن الزى فى العهد العثمانى خضع لمجموعة من المؤثرات اختلفت ما بين مجموعة مؤثرات داخلية وأخرى خارجية (سلافية، فارسية، صينية، وأوروبية) وقد فرضت المؤثرات الأوروبية نفسها، وبقوة، على الزى العثمانى وبخاصة منذ النصف الثانى من القرن الثامن عشر حتى الآن.

ولقد اشتملت الدراسة على ثلاثة أبواب تضمن كل باب منها عدة فصول مقسمة على النحو التالى:

الباب الأول سورية فى ظل الحكم العثمانى:

ويتألف من ثلاثة فصول: الفصل الأول بعنوان: العثمانيون والدولة وانتشارها.

ويتضمن التعريف بالعثمانيين وبأصولهم والظروف التى رافقت فرض سيطرتهم على المنطقة التى حكموها حيث بلغت حدود إمبراطوريتهم أوجها فى عهد سليمان الأول؛ فامتدت من بودابست على نهر الدانوب غرباً إلى بغداد على نهر دجلة

شرقًا ومن بلاد القرم شمالاً إلى شلال النيل الأول جنوباً كما تضمن الفصل تقسيم تاريخ سورية خلال العهد العثمانى إلى الفترات التالية:

١ - الفترة الأولى امتدت من عام ١٥١٦ - ١٨٣١:

وتميزت بسطحية الحكم العثمانى وبشيوع روح المحافظة والجمود والتشتت فى إدارة الحكم وتنظيم المجتمع.

٢ - الفترة الثانية وامتدت من عام ١٨٣١ - ١٨٤١:

وهى فترة الحكم المصرى فى الشام، وكانت امتداداً للحكم العثمانى على اعتبار أن سوريا و مصر بقيتا جزءاً من الإمبراطورية العثمانية ولو أن مصر خرجت عليها وحاربتها.

وتميزت هذه الفترة بالحكومة المركزية القوية ومحاولة إخضاع العصبيات والطوائف المحلية لسيطرة السلطة المركزية.

٣ - الفترة الثالثة امتدت من عام ١٨٤١ - ١٩١٨:

وتشمل عهد التنظيمات وما يلحق به من حكم السلطان عبد الحميد ثم حكم الاتحاديين حتى الحرب العظمى وانهيار الإمبراطورية العثمانية.

الفصل الثانى بعنوان: المجتمع السورى فى العهد العثمانى:

ويتضمن لمحة عن مكانة سورية فى تاريخ العالم وفضلها على رقى البشرية من الناحيتين الفكرية والروحية.

ويتضمن، أيضًا وبشئ من التفصيل، فكرة عن التكوين الطبقى والاجتماعى لسكان سورية، و ذلك خلال فترة أربعة قرون، وكيف تأثرت فئات الشعب بعد الانفتاح على الغرب.

حيث إنه، منذ مطلع الحكم العثمانى وحتى عام ١٨٤١م، بقى المجتمع السورى منقسماً إلى فئتين متنافرتين:

الفئة الأولى: الطبقة الحاكمة أو هيئة الحاكمين.

الفئة الثانية: هيئة المحكومين.

وقد شكلت فئة رجال الدين نقطة الوصل بين الفئتين وكذلك تضمن الفصل الحديث عن الأسرة الشامية وعن طبيعة العلاقة بين أفرادها داخل المنزل وخارجه وعن بعض العادات والتقاليد؛ وذلك تحت عنوان فرعى هو: من الفولكلور السورى حيث ذكر فيه أن التراث ليس مقصوراً على الآثار المادية الشاخصة فى المتاحف، بل يتعداه، إلى ما يصدر عن الشعب من فن أصيل عن طريق الكلمة والإيقاع والتشكيل.

كما تم الحديث عن الناحية الفكرية السائدة فى ذلك الوقت وما اتسمت به من تخلف واضح مما انعكس بدوره على المجتمع.

الفصل الثالث بعنوان: الحياة الاقتصادية وأسواق مدينة دمشق:

كان من الضرورى إفراد فصل خاص لهذا الموضوع وذلك لارتباط الأزياء، بشكل مباشر، بالأحوال الاقتصادية السائدة سواء فى حالة الازدهار أو الانهيار ولقد تضمن هذا الفصل شرحاً عن وضع الزراعة والصناعة والتجارة وأحوالها، وذلك خلال أربعة قرون وما رافق ذلك من متغيرات عالمية ساهمت فى تدهورها كتحول طريق التجارة العالمية بعد اكتشاف رأس الرجاء الصالح، وكذلك الثورة الصناعية وكيف استمرت الأوضاع الاقتصادية المتدهورة حتى مجئ الحملة المصرية بقيادة إبراهيم باشا الذى اهتم بالزراعة والصناعة والتجارة مما أدى إلى انتعاش الوضع الاقتصادى المتردى وكيف أن فتحه الباب تجاه المؤثرات الغربية أدى إلى تدفق السلع الأوروبية مما أدى إلى تدنى القيمة الشرائية وإلى تدهور الكثير من الحرف التقليدية، وأما عن الأسواق التى كثرت وتعددت لكى تفى بمتطلبات السكان من أغنياء الشعب، فقد تم ذكر أسماء الكثير من أسواق دمشق التى كانت لها صلة مباشرة بحياكة الأقمشة وتفصيلها وتزيينها ومنها:

سوق الحرير، سوق الخياطين، سوق القوافين، سوق الزرابلية، سوق القباقبية.

ولقد خضعت هذه الأسواق لرقابة صارمة من قبل السلطات العثمانية، ولم تكن الرقابة محصورة، فقط، على الأوزان والمكاييل بل تعدتها إلى الأسعار وإلى نوعية الإنتاج وإلى جباية الرسوم المستحقة للدولة.

كما تضمن هذا الفصل كيف أن هذه الأسواق قد تميزت فى طريقة عمارتها وهندستها و أنها كانت مركزاً مهمًا من مراكز الحياة الاجتماعية.

الباب الثانى: النسيج فى العهد العثمانى:

ويتألف هذا الباب من فصلين: **الفصل الأول** بعنوان: النسيج - تطوره - أنواعه:

ولقد تضمن مقدمة تاريخية للتعريف بنشأة الصناعات النسيجية ثم ورد فيه مدى الاهتمام والعناية التى أولتها الدولة العثمانية لهذه الصناعة بالذات وذلك بما أصدرته من قوانين من حين إلى آخر وذلك لتحافظ على المستوى الجيد واللائق للمنسوجات وذلك خلال أربعة قرون.

كما ورد فى هذا الفصل أثر المكننة الصناعية الأوروبية بما أنتجته من أقمشة حلت محل الأقمشة اليدوية و ذلك لرخص أسعارها مما أدى إلى الحد من المهن اليدوية النسيجية.

الفصل الثانى بعنوان: الوحدات الزخرفية المستخدمة فى النسيج ومدلولاتها:

وتضمن أنواع الزخرفة؛ فتحدث عن الزخرفة النباتية المكونة من فروع وأوراق وأغصان النباتات، و أشهر ما عرف منها «الأرابيسك»، وقد قسم العثمانيون الزخارف النباتية تبعًا لأسلوبها الفنى وعناصرها الزخرفية إلى قسمين:

أ ـ الطراز الرومى.

ب ـ طراز الهاتاى.

وكانت أهم العناصر الزخرفية النباتية:

أ ـ الزهور. ب ـ الأشجار. جـ ـ الثمار.

وتم الحديث عن الزخارف الهندسية المكونة من مجموعة من الخطوط المستقيمة والمائلة والمنكسرة و المتموجة وبعض الأشكال كالمربع والمستطيل والمعين والمثلث والدوائر والعقود بأشكالها المختلفة وكيف أن الزخرفة الهندسية كانت تشترك مع طرز أخرى غالبًا كالنباتية مثلاً . واستخدام الزخارف الهندسية فى زخرفة السجاجيد والأقمشة واستخدامها بكثرة فى زخرفة جدران وواجهات العمائر العثمانية وفى زخرفة أبواب المساجد. كما تضمن الفصل بعض معانى الأشكال الهندسية كالخط الأفقى والمستقيم الذى كان رمزاً للموت عند الشرقيين القدماء بينما يرمز الخط الشاقولى لديهم إلى الحياة والواقع. وكالدائرة التى ترمز إلى الديمومة والأبدية والبقاء كما ترمز إلى حركة الكون. و كالمعين الذى هو شكل هندسى مختصر لصورة العين.

وعن الزخارف الكتابية التى كانت ضرباً مشتركاً لكل ما أخرجته أيدى الفنانين العثمانين من عمائر مشيدة أو تحف مصنوعة من المواد المختلفة وأطلق على الزخارف الخطية اسم (جفتكارى) أى الزخرفة المتكلمة.

وكيف أن العثمانيين، بعد دخولهم البلاد العربية، قلدوا ما كان معروفاً من صور الخط العربى ومنها:

١ ـ خط النسخ.

٢ ـ خط المحقق.

٣ ـ خط الثلث.

٤ ـ خط التوقيع.

٥ ـ خط الريحانى.

٦ ـ خط الرقعة.

ثم كيف حسن العثمانيون هذه الخطوط وأضافوا إليها الكثير من الزيادات الزخرفية.

وابتكروا كذلك خط «الجلى» الذى امتاز بكبر حجمه والذى غالبًا يستخدم فى زخرفة الجدران والعمائر. والخط الغبارى والخط المثنى وخط الطغراء.

وكيف أن الزخرفة الكتابية استخدمت على الأقمشة وعلى نوع خاص من القفاطين كانت تلبس فى المناسبات الخاصة فتكتب عليها الآيات القرآنية والأدعية. وعن الزخارف الحيوانية والآدمية.

وتضمن الفصل أن الفنان المسلم التركى أقدم على استخدام العناصر الآدمية والحيوانية فى رسومه ولم يعتقد أبداً أن هذه العناصر داخلة فى نطاق كراهية الإسلام لتصويرها.

وكيف أنه استخدم من العناصر الحيوانية: الأسد ، الفهد، الفيل، الغزال، الأرنب، والطيور الصغيرة بأنواعها.

وأخذ عن الصينيين الحيوانات الخرافية المركبة مثل التنين، و عن الرسوم الآدمية كان الفنان العثمانى، وفى كثير من الأحيان، لا يكترث لتحريم رسوم الشخوص الآدمية.

وعن وجود الرسوم الآدمية بكثرة فى المخطوطات العثمانية لأشخاص بملابسهم التركية المميزة، وعن تأثر هذه الرسوم بالفن الإيرانى فى العصر الصفوى.

الباب الثالث: النماذج المختلفة لأزياء الطبقة الحاكمة والأغنياء ـ رجال ونساء.

تضمن مقدمة تاريخية عن تاريخ الأزياء فى سورية. وذلك من الفترة ٢٣٠٠ق.م و حتى بداية الحكم العثمانى ١٥١٦م.

يتضح من هذه المقدمة التاريخية المراحل التى مر بها الزى والتطور الذى طرأ عليه فى مختلف العصور حيث تبين، من خلال الآثار السورية والتى تعود إلى ٢٠٠٠ ق.م، أنه كان للثوب فتحتان واحدة كبيرة للذراع الأيمن والعنق معاً، والفتحة الأخرى للذراع الأيسر.

واستمرت الأزياء على ما هى عليه حتى أواسط الألف ق.م حيث تطور الزى وتكامل فى التفصيل و الخياطة وأهم ما تكامل لديهم:

١ - المعطف القصير.

٢ - السراويل.

٣ - الثوب الطويل (الجلابية).

وكيف أنه إبان الحكم اليوناني والروماني، والذي امتد من (٥٠٠ق.م - ٥٠٠م)، مالت الأزياء إلى التراخي بعد أن كانت مستقيمة طويلة ذات كسرات حادة.

وعن لباس العرب قبل الإسلام الذي كان بسيطاً؛ لا يتعدى قميصاً طويلاً أو جلباباً مفتوحاً من الأعلى يصل إلى الركبة مع حزام مبروم وعباءة وكوفية وعقال مبسط.

ولبست المرأة «الدرع» و «المجول» و «النطاق».

وأبهج ما لبسته المرأة في هذا العصر كان «الحبرة» وشاع كذلك استعمال «الخمار».

ولبس الرجل والمرأة الحريروالديباج والدمقس والسندس والستبرق والخز.

ثم يتحدث عن الزي في العصر الإسلامي حيث إن القرآن والسنة جاءا ببعض الأحكام والقواعد الأساسية التي تتفق مع تعاليم الدين الإسلامي من الناحيتين الخلقية والاجتماعية.

وأول هذه القواعد هو ستر العورة بالنسبة إلى الرجال والنساء، أما ثانيها فهو البعد، في اللباس، عن مظاهر اللهو والترف ونهي الرجال عن لبس الحرير والتزين بالحلي الذهبية والفضية. وقد كان لباس الرجل عبارة عن قميص ينسدل ردناه إلى معصميه وسروال وفوقها الجبة، وأحياناً كانوا يلبسون «البردة»، وغطاء الرأس كان عبارة عن عمامة بيضاء أو سوداء يرسل إحدى نهايتيها على ظهره. وأما عن المرأة فلقد لبست العباءة الطويلة عند خروجها من المنزل كي تغطي بها كامل جسمها دون أن توحي بشكله.

واستمرت الأزياء على ما هي عليه طوال فترة العصر الأموي. وجاء العصر العباسي وتطورت الأزياء فيه تطوراً ملحوظاً عما كانت عليه في العصر الأموي وذلك نتيجة اختلاطهم بالفرس.

ولبس الرجال والنساء الحرير والجواهر وخرجوا عن تقاليد الإسلام في اللباس.

والجدير بالذكر أن مظاهر الترف والبذخ هذه لم تشمل عصراً دون آخر؛ بل شملت معظم عصور الدولة الإسلامية حتى عصر المماليك حيث حاول حكامهم أن يرجعوا ما كان مخالفاً من اللباس لأوامر الدين الإسلامي ونواهيه، ويعودوا به إلى الاتزان في الشكل واللون والزخرف. واعتنى سلاطين هذا العصر بالأزياء عناية خاصة وامتازت بالكثير من الخصائص التي صبغتها بصبغة خاصة جعلتها ذات أثر واضح على ما لحقها من أزياء في مختلف العصور.

أما اللباس في العصر العثماني، فلقد أشار البحث إلى ما تميزت به أزياء هذه الفترة من البذخ والميل إلى جميع أنواع الترف دون النظر إلى ما تكلفه من أموال.

وتمت الإشارة كذلك إلى مدى اهتمام الحكام بالأزياء؛ وذلك ربما ليعطوا الإحساس للشعب بمدى ما تتمتع به الدولة من قوة وثراء، وأيضاً الإشارة إلى محافظة حكامهم على دور الطراز سواء منها الخاصة أو العامة.

كما تم شرح المؤثرات التي دخلت على عملية تصميم الأزياء في هذه الفترة. وكانت مختلفة ما بين داخلية وخارجية.

وأهمها من الناحية الدينية والناحية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والجغرافية والمناخ الجوي وكان ذلك ضمن مقدمة تاريخية وصولاً إلى الفصل الأول.

الفصل الأول: الأزياء ومكملاتها لدى رجال الطبقة الحاكمة والأغنياء:

ولقد تنوعت وتعددت؛ فكان القميص والسراويل باعتبارها داخلية ولبست على الجسم مباشرة، أما ملابس الهيئة الخارجية فكانت الصدرية، الجبة، البنش (البيش)، القفطان، الضولمة أو الدولمة، القطشية، المدربية. وقد فصلت في الصيف من الحرير ومن الأقمشة القطنية أو الكتانية الخفيفة وفي الشتاء فصلت من الجوخ والصوف ومن الفراء مما غلا ثمنه مثل فراء السمور.

وعن استخدام رجال الهيئة الحاكمة أنواعاً من الزنانير ومن أقمشة مختلفة فكان البعض منها مبطناً بالفراء؛ بحيث كانت تلف حول الصدرية أو القنباز ثلاث لفات غالباً وتثبت في هذه الزنانير الطبنجات أو الخناجر أو السيوف أو الساعة.

أما لباس الرأس فلقد كان متنوعاً وكثيراً وبألوان مختلفة، ومعبراً عن مكانة صاحبه الاجتماعية. ولقد زينوا ثيابهم بأفخر أنواع المطرزات والمجوهرات وكذلك عمائمهم، واستمرت الأزياء على ما هي عليه دونما تغيير يذكر حتى قدوم الحملة المصرية على سورية (١٨٣١ - ١٨٤١)م بقيادة إبراهيم باشا بن محمد علي باشا.

ونتيجة لما أدخله من مؤثرات خارجية، وبعد انفتاحه على الغرب فلقد خفف من استعمال الثياب السابقة الشيء الكثير



الثـوب المفـصص: وهو نوع من أنواع الأثواب الكثـيـرة التى ارتدتهـا المرأة فى فـتـرة الحكم العثمانى.
ويعتبر من الأثواب المنزلية النهارية ولقد طرزت أطرافـه بطريقـة «الأوية» وهو نوع من أنواع التطريز اشتهر به العثمانيون.
- من مقتنيات متحف التقاليد الشعبية «قصر العظم»، دمشق.
بعدسة: د. مروان مسلمانى.

وتقلص الاهتمام بالفراء الثمين وحل محله فراء الثعالب، وحل الطربوش النمساوى الصنع (الفاس) محل العمامة والقاووق أو التربان. وحلت الجاكيت على الجذع خالية من الياقة وبأكمام طويلة حتى الرسغين مكان القنباز والجبة وحل نطاق الجلد على الخصـر مكان الزنار و حل البنطلون مكان السـراويل، وحلت الكندرة أو الثبات محل الخف أو البابوج.

وفى أواخـر القرن التاسع عشـر أصبح الزى مزيجًا من المحلى والأوروبى معاً. ولباس الرأس كان طربوشاً عادياً.

واستمرت الأزياء على هذه الحالة خليطاً ما بين الأزياء الشرقية والغربية مع بعض المؤثرات الغربية وذلك حتى الربع الأول من القرن العشرين؛ حيث خضعت بعدها سورية للانتداب الفرنسى وكان لهذه الأوضاع الجديدة أكبر الأثر فى انتشار الزى الغربى عند أكثر المواطنين وذلك لمجاراة متطلبات الحياة الجديدة، واستمر الريفى محافظاً على أزيائه الأصلية بوصفها نوعاً من التمسك بالعادات والتقاليد.

الفصل الثانى: أزياء النساء ومكملاتها:

بدأ هذا الفصل بمقدمة ذكر من خلالها أن أزياء النساء لم تقل فخامة عن أزياء الرجال، وأن نساء سورية من الطبقة الحاكمة والغنية قلدت نساء استانبول فى طريقة لباسها ولقد وصفها (كلوت بك) فقال بأنها كثيرة الزخرفة والزينة ومزركشة بخيوط الذهب والحرير، وقد استعمل فى صناعتها حرير الكشمير ذا الألوان الساطعة.

وتحدث الفصل عن زى النساء بشكل عام والذى تألف من مجموعة من الألبسة الداخلية تشمل الصدار وفوقها القميص ثم السراويل القصيرة وتليها السراويل.

ثم مجموعة الألبسة الخارجية وكانت كثيرة منها: الليلك، الجبة، الزيون، الثوب، وجاءت الأحزمة تلف الوسط فوق الملابس وبأشكال مختلفة ومتعددة من حيث العرض والطول والزخرفة ونوعية القماش.وعن أغطية الرأس فكانت كثيرة

ومتنوعة وأضافت إلى مظهر المرأة الكثير من الرقة والجمال وكانت المرأة إذا برزت فى الطريق بدت مشتملة بالإزار أو بالملاءة وغطت رأسها ووجهها باليشمك أو البرقع.

ولقد استخدمت المرأة الكثير من المجوهرات النفيسة زينت بها نفسها. واستمرت أزياء النساء محافظة على خطوطها العامة و مسمياتها دون أى تغيير يذكر وذلك حتى عام (١٨٤٠)م حيث انفتحت سورية على المؤثرات الغربية وذلك فى مختلف نواحى الحياة ولاسيما الأزياء.

حيث لوحظ التغيير فى الزى وخاصة فيما يخص غطاء الرأس إلا أن الحجاب حافظ على مكانته وخاصةلدى النساء المسلمات.

الفصل الثالث: أهم ملامح تأثر الأزياء الشعبية المعاصرة فى سوريا بالأزياء العثمانية:

وقد تضمن هذا الفصل، وحسب ما جاء فى مقدمة ابن خلدون، أن الثياب تخضع للقاعدة التى تقول إن التقليد يسير دوماً من الأدنى إلى الأعلى بمعنى أن الصغار إنما يقلدون فى ثيابهم الكبار، والفقراء يحذون الأغنياء فإذا ما أهملت الطبقة العليا ثوباً تلقفته الطبقة التى دونها وهكذا.

وورد فى هذا الفصل بعض الملامح التى مازلنا نراها ضمن الأزياء الشعبية السورية المعاصرة وبرهنت ذلك مجموعة من الصور التى أخذت حديثاً للأزياء الشعبية.

وأكثر ما يبدو ذلك واضحاً فى تطريز الأوية و الصرمة.

وفى بعض أنواع أغطية الرأس، والأحزمة، والطرح، وبعض أنواع المجوهرات.

وانتهى البحث إلى أن مجموعة العوامل (الاجتماعية والاقتصادية والفكرية والسياسية والدينية) السائدة فى أى مجتمع تلعب دوراً كبيراً فى عملية تصميم الأزياء، وهذا ليس مقصوراً على فترة زمنية معينة وإنما على مر العصور، ولقد اتضح ذلك من خلال دراستنا لهذا البحث وما كان لمجموعة تلك العوامل (الآنفة الذكر) من أثر على الأزياء فى العصر العثمانى.

ويمكن أن نجمل نتائج البحث العلمية بما يلى:

١ ـ كانت للظروف الخارجية الدولية والعثمانية أثرها الكبير على الأزياء، مثال على ذلك:

أ ـ كان لاكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح، وتحول طرق التجارة الدولية عبر الشرق والدوران حول إفريقيا أثره الكبير على تدهور الحالةالاقتصادية وانعكس ذلك بدوره على الأزياء.

ب ـ الثورة الصناعية الكبرى: بعد أن نمت التجارة مع الغرب فى ظل هذه الثورة و ذلك أثناء فترة الحكم المصرى لسوريا (١٨٣١ ـ ١٨٤١) م تدفقت السلع الأوروبية، الأمر الذى كان له أثر كبير على الحرف التقليدية المحلية وبالذات الصناعات النسيجية التى حلت محلها وبقوة الأقمشة المصنعة آليًا والتى نافست الأقمشة اليدوية من حيث الجودة والأسعار وأصبحت فى متناول كل مواطن بعد أن كانت الأقمشة اليدوية ينحصر استخدامها لدى أفراد الطبقة الحاكمة والأغنياء.

جـ ـ حملة نابليون بونابرت على مصر وسورية (١٧٩٨)م وما رافقها من تغييرات؛ حيث استبدلت أسماء بعض القطع فأصبح مثلاً اسم السراويل (الشنتيان)، و أخذ الفرنسيون بعض الأسماء عن الشرق مثال كلمة (Juppe) والتى أخذت على ما يبدو من (الجبة).

د ـ الحملة المصرية على سوريا بقيادة إبراهيم باشا (١٨٣١ ـ ١٨٤١)م وما رافق هذه الحملة من متغيرات شملت مختلف نواحى الحياة ومنها الأزياء وذلك بما أحدثته من انفتاح على الغرب؛ فمثلاً ألغيت العمامة واستبدلت بالطربوش النمساوى الصنع. وأدخلت الكثير من قطع الملابس الأوربية لتحل محل القطع المحلية، مثال:

حلول الجوارب محل المست أو المزد، القباء القصير محل الجبة.

السراويل ضاقت وأصبحت مزيجًا بين السراويل الشرقية والبنطلون الغربى.

٢ ـ كان للناحية الدينية والفكرية السائدة فى فترة العهد العثمانى الأثر الكبير على طريقة تفصيل الأزياء؛ فلقد جاءت هذه الأزياء فضفاضة وطويلة لتستر أجزاء الجسم كافة وتخفى معالمه وذلك تمشيًا مع أحكام القرآن والسنة، ولتناسبهم كذلك مع حركتى الركوع و السجود فى الصلاة، وتتلاءم مع حاجات الفارس فوق صهوة جواده.

٣ ـ إن للناحية السياسية أثراً كبيراً على الأزياء كذلك فكنا نرى أن الحاكم كان يتدخل فى تحديد أشكال الأزياء وطريقة ارتدائها وهذا ما فعله السلطان «سليم الأول» فى أول عهد الإمبراطورية العثمانية؛ حيث تدخل فى طريقة تصميم الأزياء فأنفق عليها الأموال الكثيرة، و أصدر الكثير من الفرمانات

التى حدد من خلالها ارتداء هذه الأزياء وطريقة صنعها و صنع المنسوجات.

ـ الحاكم إبراهيم باشا أثناء الحملة المصرية، وكما ذكرنا سابقًا، ألغى الكثير من الملابس الموجودة واستبدلها بأخرى غربية.

ـ السلطان محمود الثانى والسلطان عبد المجيد وبعد عصر التنظيمات أصدرا الكثير من القوانين و حددا من خلالها أشكال الملابس.

٤ ـ إن للحالة الاقتصادية السائدة فى أى عصر أثرها على الأزياء؛ فمثلاً فى بداية عصر الإمبراطورية كانت الفتوحات تجلب الكثير من الأموال مما أثر بدوره على الأزياء فجاءت فى غاية الفخامة والثراء، وبعد انهيار الاقتصاد العثمانى وانتشار الفوضى وانعدام الأمن أخذ الأغنياء يتظاهرون فلبسوا الأثمال البالية وذلك كى لا يكونوا عرضة للابتزاز من أصحاب الطبقة الحاكمة فلم يعد هناك فرق بين مظهر الفقير والغنى.

٥ ـ من خلال الدراسة التاريخية التحليلية للأزياء لمسنا أن هناك عملية تواصل نفسى تحكم تطور أشكال الملابس وزينتها.

وأن عملية التواصل هذه تخضع فى تطورها للقاعدة التى ذكرها ابن خلدون فى مقدمته؛ وهى أن التقليد يسير دوماً من الأدنى إلى الأعلى؛ فالفقير يقلد الغنى والريفى يقلد ابن المدينة والبدوى يقلد ابن الريف وهكذا.

وهذا ما نلمسه حاليًا إذا استعرضنا أزياءنا الشعبية المعاصرة فى سورية.

٦ ـ إن الكثير من دور الأزياء العالمية الحديثة تستوحى من الأزياء الشرقية لتصميماتها الكثير من الأفكار وكانت تقتصر هذه التصميمات على لباس حفلات الاستقبال وتطلب من قبل زبائن محدودين فى الغرب، أما فى هذه الفترة فتكفى نظرة واحدة لنلاحظ تقبل السروال و الصدرية والجلابية فى اللباس الغربى اليومى.

وبالمقابل نرى، حديثًا، فى أغلب البلاد العربية، جهداً كبيراً يبذل لإعادة الاعتبار للباس الوطنى، ولكن بتعديلات جذابة تتناسب مع شروط الحياة العصرية.



تطويع الزخارف النوبية
فى العمارة وأطباق الخوص
لتلائم أسلوب الطباعة فى التربية الفنية

نادية السنوسى

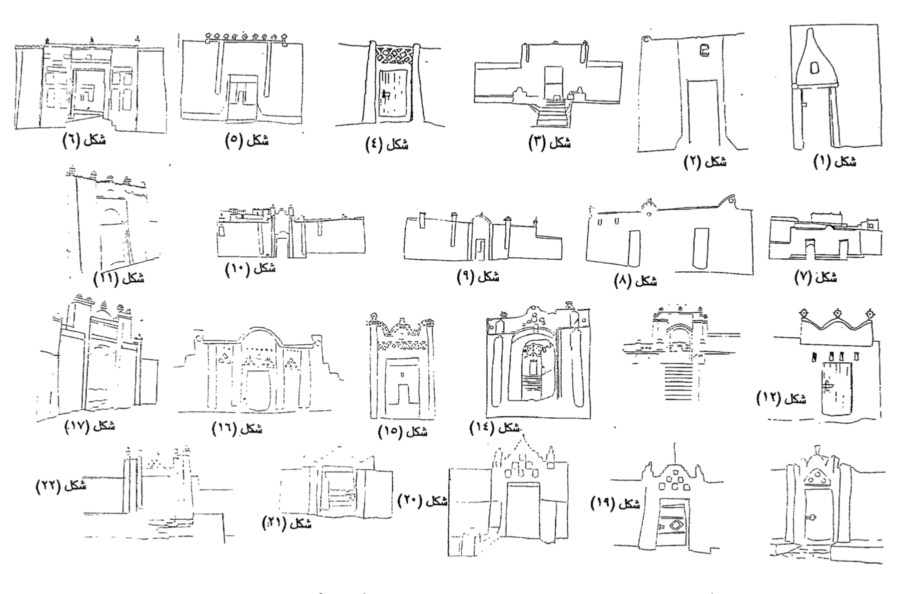
كان هذا هو موضوع الماجستير الذى تقدمت به الباحثة «ناهد شاكر محمد سليمان» إلى كلية التربية النوعية بالقاهرة شعبة التربية الفنية، وأشرفت عليها أ . د / سرية عبد الرزاق صدقى أستاذ المناهج ورئيس قسم الثقافة الفنية والتربية الميدانية جامعة حلوان، وأ . د / أميرة عبد المعطى راغب أستاذ مساعد بشعبة الصباغة النسيجية قسم الصباغة والطباعة والمواد الوسيطة المركز القومى للبحوث . كما اشترك فى لجنة المناقشة والحكم أ . د / سليمان محمود حسن عميد كلية التربية الفنية - جامعة حلوان (عضواً) ،و أ . د/ إبراهيم عبد الثالوث هرمينا رئيس قسم الصباغة والطباعة والمواد الوسيطة شعبة الصناعات النسجية بالمركز القومى للبحوث (عضواً) .

وقد نالت الباحثة الماجستير بدرجة ممتاز .

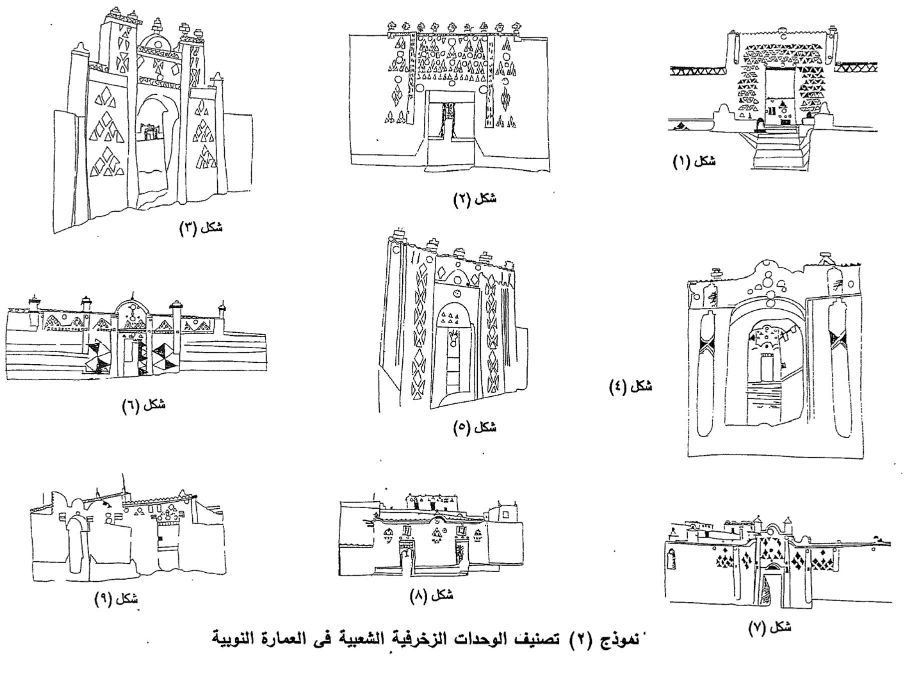
وتكمن أهمية البحث فى استحداث مواد محلية بديلة للخامات المستوردة للطباعة بالمناعة تساعد على دعم خبرات معلم التربية الفنية، وتسهم فى بناء شخصيته ودفعه إلى ممارسة هذا الفن فى السنوات الدراسية المختلفة، إلى جانب رفع الخبرة التقنية، كى يؤدى مهامه التعليمية بطريقة علمية وسليمة، وتوفير ذخيرة من المفردات الشعبية يمكن لمعلم التربية الفنية استخدامها فى الأنشطة التعليمية المختلفة .

وتتضمن الرسالة .. دراسة العناصر الزخرفية الجدارية الملونة فى العمارة النوبية والأشكال الموجودة على أطباق الخوص . وتحتوى الدراسة على إجراء تجربة ذاتية للدراسة لاستكشاف آثار مادة جديدة، ومعرفة مدى فاعليتها فى الطباعة بالمناعة على النواحى الفنية .

وتشتمل الرسالة على أربعة أبواب .. كل باب يتكون من عدة فصول؛ فيعرض **الباب الأول** التعريف بالبحث ويشتمل على فصلين : **الفصل الأول** عرض مشكلة البحث، وأهدافه، وفروضه، وأهميته، وحدوده، ومنهجيته. وقد حدد هدف البحث توصيف الوحدات الزخرفية للفن النوبى فى كل من العمارة وأطباق الخوص، والإفادة من دراسة الوحدات الزخرفية النوبية لإيجاد حلول مستحدثة يمكن تطبيقها بأسلوب الطباعة بالمناعة، واستحداث مواد مانعة بخامات محلية متنوعة يسهل استخدامها .



نموذج (١) واجهات المنازل بمنطقة النوبة



نموذج (٢) تصنيف الوحدات الزخرفية الشعبية فى العمارة النوبية

شكل (١٠)

شكل (١١)

شكل (١٢)

شكل (١٣)

شكل (١٤)

شكل (١٥)

شكل (١٦)

شكل (١٧)

شكل (١٨)

شكل (١٩)

شكل (٢٠)

شكل (٢١)

نموذج (٣) تصنيف الوحدات الزخرفية الشعبية فى العمارة النوبية

وقد اعتمد البحث على المنهج الوصفى التحليلى للعناصر الزخرفية النوبية فى العمارة وأطباق الخوص، بالإضافة إلى دراسة مفهوم الطباعة والمواد التقليدية المختلفة المستخدمة فى المناعة .

أما الإطار العملى فيشمل التجربة الاستطلاعية التى تم تطبيقها على عينة من طلاب كلية التربية النوعية بالدقى، ويشمل أيضاً تطبيقات الدراسة وتجاربها لإعداد مواد المناعة بالخامات المحلية المستحدثة، وعمل تجارب بأدوات التطبيق المختلفة، وتصنيع قوالب معدنية لاستخدامها فى الطباعة لتنفيذ التطبيقات العملية للدراسة.

أما الفصل الثانى : فيشتمل على الدراسات المرتبطة بالبحث وتنقسم إلى مجموعتين : الأولى ترتبط بالعناصر الزخرفية النوبية، والمجموعة الثانية : دراسات ترتبط بأسلوب الطباعة بالمناعة التى تنقسم إلى محورين : الأول دراسة الطباعة بالمناعة الميكانيكية « الباتيك»، وأما المحور الثانى فيختص بمواد المناعة المستحدثة .

الباب الثانى: يشمل الزخارف النوبية فى العمارة وأطباق الخوص، ويتضمن فصلين: **الأول** يتناول خصائص بلاد النوبة من حيث اللغة النوبية، والنشاط الاقتصادى والهجرات التى تعرضت لها النوبة، ثم نبذة تاريخية عن خصائص العمارة النوبية وزخارفها، ثم عرضاً للمؤثرات الحضارية فى العمارة النوبية، ودراسة تحليلية لبعض العناصر الزخرفية للعمارة النوبية، ثم تصنيفاً لزخارف العمارة النوبية .

ويشمل الفصل الثانى : صناعة وزخرفة أطباق الخوص، ويعرض الدراسة الميدانية لقرى النوبة لتسجيل إحدى طرق صناعة الأطباق والزخارف المنتشرة فى قرى النوبة ومسمياتها والتطورات التى أدخلت على هذه الصناعة، ثم التعرف على مراسمهم فى عمل أطباق الخوص، وطريقة استخدام الصبغات والتلوين، وإضافة الجلود، وكيفية معالجة بعض العيوب التى تظهر أثناء عمل الأطباق، والأسلوب الصناعى لأطباق الخوص فى النوبة وأنواعها المختلفة .

ثم بعد ذلك دراسة تحليلية لبعض الزخارف فى أطباق الخوص وتصنيفها؛ حيث يعتمد التصنيف على شقين : الأول .. تصنيف المفردة؛ أى حسب الزخارف المكررة فى أطباق الخوص، مثل المفردات الهندسية كالمثلث، والمعين، والمفردات التمثيلية. أما الشق الثانى.. فيعتمد على تنظيم الدائرة « إطار أطباق الخوص »، والمقصود به الأساس الهندسى الذى تبنى عليه طريقة توزيع الزخارف فى أطباق الخوص، كالتنظيم النجمى، والإشعاعى، والمروحى . ثم عرض لرسوم توضيحية للشرائط الزخرفية المكونة لأطباق الخوص، وتغير شكل أطباق الخوص بتغيير مفرداتها، وذلك باستخدام التقسيم الهندسى لأطباق الخوص .

أما الباب الثالث: فقد تناول الطباعة بالمناعة؛ حيث انقسم إلى فصلين : **الأول** تناول بعض طرق الطباعة بالمناعة وموادها، كما عرض نبذة تاريخية عن نشأة عملية الطباعة وطرقها المتنوعة، والتعرف على أسلوب الطباعة بالمناعة وأنواعها وموادها، ثم عرضًا لإحدى طرق المناعة وهى المناعة الميكانيكية، ونبذة عنها، ثم التعرف على أنواعها ..

أولاً : الطباعة بالباتيك « مناعة الشمع »، وأدواتها المستخدمة فى التطبيق بها، وكيفية صباغة القماش ، وإزالة الشمع ..

ثانياً : المناعة بعجائن النشا ..

وثالثاً: مناعة عجائن الطين .

ويتناول **الفصل الثانى** مواد المناعة المستحدثة من خلال التعرف على المتخنات وعرض لبعض أنواعها:

(١) النشا.

(٢) تحول النشا إلى نواتج صالحة للطباعة.

(٣) الإفرازات النباتية الهلامية .

أ- خوص الخاروبين وصمغ بذرة الخروب .

ب- الجيوران « صمغ بذرة الخروب ومشتقاتها ».

جـ- الچينات الصوديوم .

نبذة عن المواد المستخدمة فى الطباعة بالمناعة مثل:

(١) صمغ بذرة الجوار .

(٢) صمغ بذرة الخروب .

(٣) البنتونيت .

(٤) الألچينات .

(٥) الغراء .

(٦) النشا .

(٧) الصمغ العربى .

خطوات تطبيق المواد المانعة المستحدثة

أولاً : عجائن المناعة المستحدثة .

ثانيًا : ميكانيكية تحويل بعض المواد المستحدثة إلى الصورة الچيلاتينية .

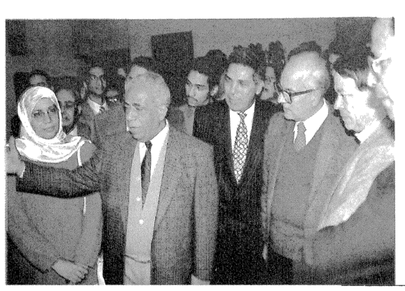
ثالثًا : طريقة التطبيق .

رابعًا : الصباغة .

خامسًا : الغسيل وإزالة المادة المانعة .

جولة الفنون الشعبية

الفنان على متولى والتشكيل بالمعادن

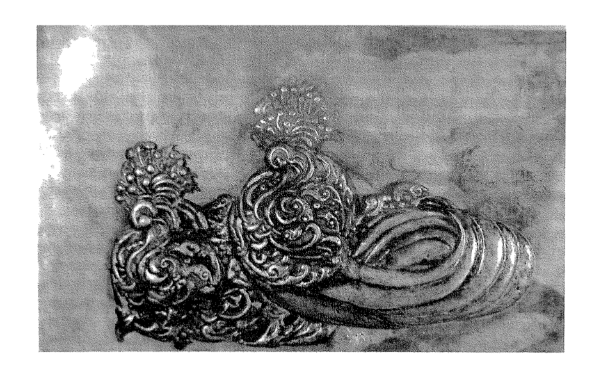


الأساتذة د. أسامة الباز، د. محمد محمود الجوهرى، د. عماد علام، الفنان على متولى وابنته الفنانة فاطمة متولى فى حفل افتتاح معرضه (٢٤)، صالة العرض بكلية الفنون التطبيقية.

شكل (٨)





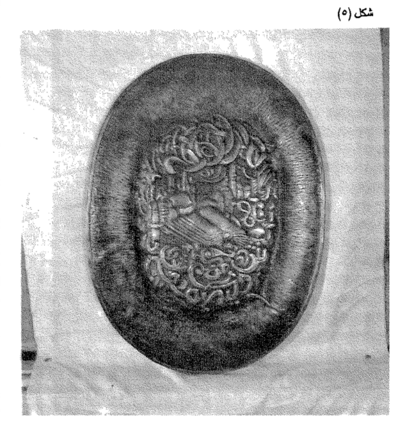


شكل (٧)

جزء تفصيلي لشكل (٢)

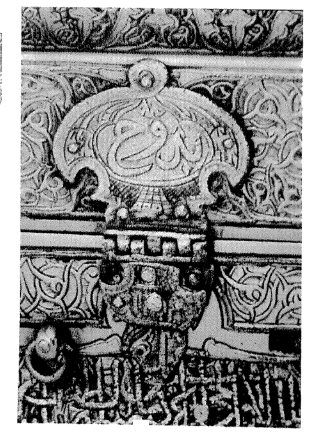


شكل (٥)



صندوق صغير من النحاس الاصفر المكفت بخيوط الفضة، محفوظ بمتحف المتروليتان بنيويورك، سوريا، ق١٥م. يلاحظ وجود الكلمة (بدوح) على القفل كطلسم سحرى للحفظ

المربعات السحرية



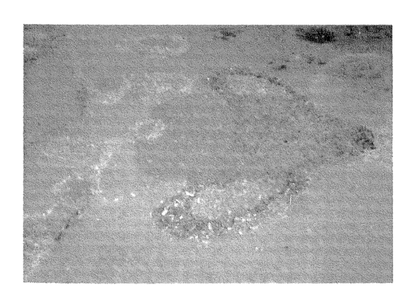
تفصيل لقفل الصندوق.



شكل (٣)

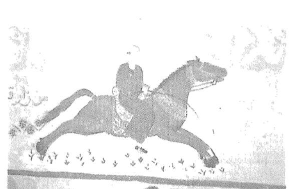


شكل (١٠)

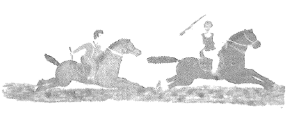


شكل (١١)


شكل (١)

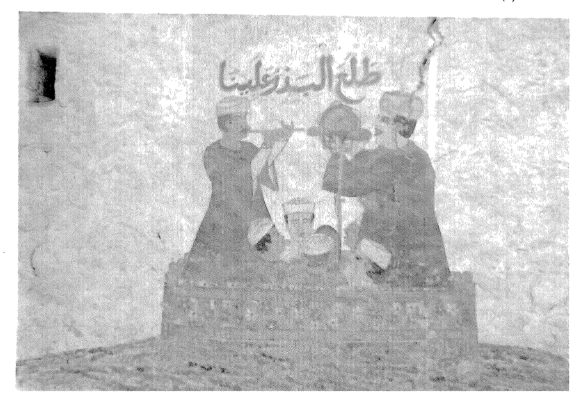


شكل (٢)





شكل (٨)



أزياء الطبقة الحاكمة في ســـــوريا



نسيج وتطرز بطريقة الصارمة.

بدلة العــرس أو «ثوب الزفــاف»، وكــان آية في الإبداع والجمـال وكـانت النساء تطرزه بطريقـة «الصارمة»، وهي نوع من أنوع التطريز عملت به النساء في فترة الحكم العثماني، ويتألف هذا الثوب من قطعتين: القطعة الأولى ثوب طويل يصل إلى مشط القدمين وهو مغلق من الأمام وليس له على الغالب زنار وقسمه السفلي وأسع عريض للغاية، كما يزيد طوله من الخلف كثيراً عن الأمام مما يجعل له ذيلاً (شاحط).

القطعة الثانية كانت سترة تشبه الدامر أو القطشية ذات الأكمام وتزخرف بموضوعات جميلة للغاية.
وألوان هذه البدلة في الشتاء تكون اللون الخمري أو الأزرق أو الأســود وفي الصــيف تخـاط من الحرير الأطلس بلون فاتح.
والصــورة «ثوب زفاف» من مقتنيات متحف التقاليد الشعبية «قصر العظم»، دمشق.
بعدسة: د. مروان مسلماني.

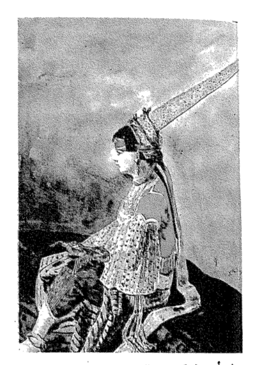
ـجل الذي في الوسط (ضابط انكشاري مسؤول ـن إطعام الجنود)
ـلاحظ في لباسه الزخرفة الكثيرة والفخمة ـكذلك لباس رأسه (الإسكوف) وعلى جذعه يلبس ـلخرقة) المطرزة وفوقها كمر معدني، يثبت فيه ـكينتان، إحداهما باتجاه اليمين والأخرى باتجاه ـيسار ولثقل ثيابه التي لا تسمح له بسهولة الحركة ـلف شخصين لمساعدته في رفع طرفيها وكان ـكلفون بذلك يطلق عليهم اسم «قره قو للقجية».
ـمـركـز الوثائق التـاريخـيـة - مـديرية الآثار ـلمتاحف - الجمهورية العربية السورية.

قـفطان للسلطان بايزيد الثـاني - مـتحف طوب قابي - استانبول - القرن السادس عشر.









امرأة مسلمة تستعد للخروج من المنزل لحضور عرس، ولباس رأسها الغريب هذا يدعونه الغربيون «هينين»، واسمه لدى العرب السوريين «الطرطور»



مجموعة من رجال الحكم بأزياء مختلفة بلا
فى ملابسهم الأشكال المختلفة لأغطية الرأ
وكذلك تنوع الألوان فى ألوان القفاطين ال
يرتدونها ما بين الأزرق والأخضر والأحمر
وبطن بعضها بالفراء كشخصية الدفتر أمي
أفندى (أمين الدفتر المالى) الشخصية رقم ٢ ،
اليسار إلى اليمين.
- مركز الوثائق التاريخية - مديرية الآ
والمتاحف - دمشق.

مجموعة رجال من الجيش الانكشارى؛ يلاحظ فى ملابسهم أنها قد قصرت بعض الشئ وذلك لكى تناسب مهامهم - وكذلك ضاقت الأكمام وذلك تمشياً مع مهمة البعض كالشخصية رقم (١) من اليسار إلى اليمن ضاقت أكمام الجبة تمشياً مع عمله وهو (رفع القلقة)، ويلاحظ كذلك الاختلاف فى لباس الرأس لديهم وتنوع الزنانير التى تستخدم إلى جانب ناحيتها الجمالية لوضع الخنجر
- مركز الوثائق التاريخية - مديرية الآثار والمتاحف - الجمهورية العربية السورية.





العروس ترتدى زياً خاصاً باليوم الثامن للعرس وتظهر اللآلئ التى تزين التاج «السربوش»

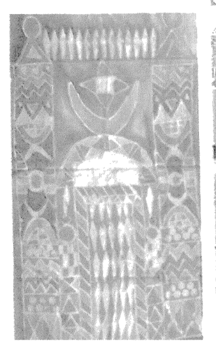


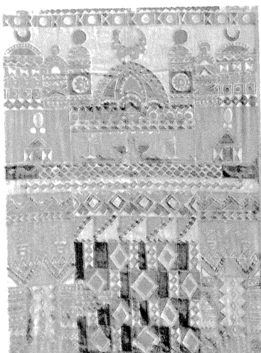
لجنة المناقشة والحكم فى أثناء مناقشة الدراسة.

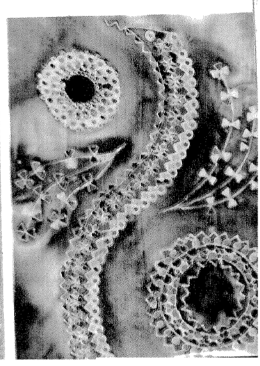


تطويع الزخارف النوبية فى العمارة واطباق الخوص

بعض نماذج من تطبيقات الدراسة فى الطباعة، بالمناعة، التى عرضتها الباحثة







والباب الرابع : ويشمل ثلاثة فصول؛ حيث يتضمن **الفصل الأول** : كيفية الإفادة من العناصر التشكيلية النوبية فى ابتكار تصميمات مستحدثة وهى :

١ ـ حلول تصميمية لزخرفة المساحات الخاصة بواجهات العمارة التى تعتمد على استخدام الوحدات الزخرفية فى أطباق الخوص .

٢ ـ عمل تكوينات تجمع بين العمارة النوبية بصياغاتها المتنوعة والعمارة النوبية المزخرفة بمفردات مستمدة من أطباق الخوص .

٣ ـ تصميمات تعتمد على الشرائط الزخرفية المستخدمة فى أطباق الخوص.

٤ ـ عمل تصميمات مستوحاة من العناصر الزخرفية لأطباق الخوص والشرائط المستخلصة منها.

٥ ـ تغيير شكل أطباق الخوص وذلك بتغيير مفرداتها باستخدام واجهات العمارة النوبية بزخارفها .

أما الفصل الثانى : فيعرض التطبيقات العملية ، وتنقسم إلى قسمين:

أولاً : التجربة الاستطلاعية؛ حيث أجريت على عينة من طلاب الفرقة الرابعة شعبة التربية الفنية بكلية التربية النوعية بالدقى، وذلك للحصول على حلول تشكيلية متنوعة، ومداخل جديدة للتجريب بأسلوب الطباعة بالباتيك.

ثانيًا : التطبيق العملى للدراسة، ويتمثل فى كيفية تصنيع القوالب ، الاسطمبات، المعدنية المستوحاة من الزخارف النوبية فى عمل معلقات فنية منفذة بأسلوب الطباعة بالمناعة، إما بالباتيك أو بالمادة المحلية المستوحاة مستخدمًا فيها أدوات التقنية المختلفة، ثم تصميم بطاقة تقييم للمنتج الطباعى .

والفصل الثالث : يشتمل على تفسير ومناقشة النتائج التى توصلت إليها الدراسة من خلال تحقيق صحة الفروض، وهى توصيف وتصنيف الوحدات الزخرفية للفن النوبى فى كل من العمارة وأطباق الخوص، وإمكان توظيف الوحدات الزخرفية فى إيجاد حلول فنية مستحدثة يمكن تطبيقها بأسلوب الطباعة بالمناعة واستحداث مواد مانعة بخامات محلية يسهل استخدامها.

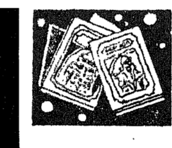
ومن النتائج التى توصلت إليها الدراسة من استخدام المادة المحلية المستحدثة الآتى :

- النجاح فى الحصول على مادة محلية مستحدثة تصلح للطباعة بالمناعة، وتطبيقاتها فى أعمال طباعية مميزة تضاهى الأعمال المنفذة بالباتيك وتتفوق عليها.
- إمكان الحصول على قيم جمالية جديدة للمظهر الطباعى؛ من حيث الملمس واللون بالمادة المحلية المستحدثة .
- إمكان الإفادة من المميزات التشكيلية للطباعة بالمادة المستخدمة فى الحصول على مناعة ملونة وبيضاء .
- الحصول على تدرج اللون الواحد بالمادة المحلية فى حمام صباغة واحد .

ولقد تميزت الدراسة بعمل حصر وتحليل لعدد من الزخارف النوبية وتصنيفها، كما احتوت على جانب مهم من الصور الفوتوغرافية التى تعبر بشكل واضح عن الفنون الزخرفية النوبية، علاوة على مجموعة الرسوم والصور ومعرض لأشكال استخدام هذه الوحدات الزخرفية فى تكوين أشكال زخرفية وتكوينات فنية حديثة فى الطباعة بالمناعة على النسيج؛ منها ما هو من إنتاج الباحثة، ومنها ما هو من إنتاج وتطبيقات الطلاب بإشراف الباحثة فى كلية التربية النوعية .

والدراسة، كما أشادت بها لجنة المناقشة والحكم، تقدم جهداً متميزاً فى المنهج والتطبيق، كما تكشف عن الإبداعات الشعبية وإمكانات توظيفها فى طرق التربية الفنيةووسائل التعليم الفنى، واستلهام واستخدام الفنون الشعبية التشكيلية بأصالتها الفنية فى إبداعات فنية محدثة . .



التراث الشعبى فى مسرح

الكاتب المسرحى جون ميلنجتون سينج

عبد الغنى داود

أولاً : الكوميديا الشعبية الإيرلندية

من الغـريب أن (سـينج) ١٨٧١ - ١٩٠٥ - فى كل مسرحياته لم يتعرض - ولو بطريق التلميح - للموضوعات الاجتماعية والسياسية؛ حيث كان يلتزم بأسلوب فى النثر له إيقاع موسيقى كالذى نراه فى الشعر، وفى الوقت نفسه، يحتفظ بالروابط التى تربطه بحديث الناس العادى، ساعده على ذلك نوع الموضوعات التى اختار لنفسه أن يتناولها؛ ففى أولى مسرحياته وهى كوميديا «فى ظل الوادى» ١٩٠٣، التى تعد نوعاً من الاستكشافات الشعبية اللطيفة الساخرة، وتقوم حادثتها الرئيسية على زوج متقدم فى السن يدعى الموت حتى يفاجىء بزوجته الأصغر منه سناً مع عابر سبيل، وهذا موقف مضحك وإن بدا غامضاً بالنسبة إلى من نشأوا على حضارة مدنية تقسم المجتمع إلى طبقات مختلفة. لكن ذلك مألوف تماماً لدى أغلب الحضارات الريفية وليس فقط الإيرلندية. وفى النهاية ينهض الزوج من موته الذى يدعيه، ويطرد الزوجة وعابر السبيل. وكما نرى، فإن نوع الحادثة، هنا، ليس غريباً على الملهاة الطبيعية، إلا أن ما يميزها عن الخطوط التى تحقق غرضها فى إثارة الضحك ثم تغيب فى زوايا النسيان هو [لغتها]؛ إذ إن مهازل (سينج) يمكن أن تقرأ باعتبارها أدباً خالصاً.

ويعلق الناقد الكبير (ريموند ويليامز) على هذه المسرحية فى كتابه «المسرحية - من إبسن إلى إليوت»، قائلا: «إن أول ما توصل إليه (سينج) هو اكتشافه [وحدة مشتركة فى التعبير] جعلت من هذا الأمر شيئاً ممكناً. ويمكن القول إن مسرحية «فى ظل الوادى»، هى مادة ترفيهية أكثر منها عملاً فنياً. لكن الجدارة التى يستحقها اتجاه (سينج) الأساسى، هو أنه جعل من هذا التمييز شيئاً غير حقيقى وغير ضرورى، بعكس ما يحدث فى ظل ثقافة صناعية؛ فشخصية (عابر السبيل)، هنا، لها أهمية معينة؛ فقد رأى بعض النقاد فيه ممثلاً لذلك الإيمان الغريب الراضى بالحياة، الذى تأسس على تشابه حى وثيق الصلة مع أحداث الطبيعة».

بينما ترى الناقدة الإيرلندية (يونا إيليس فرمور) فى كتابها «الحركة المسرحية الإيرلندية»، أن فى هذه المسرحية موقفين يكشفان عن تجربتين متميزتين: (نورا) التى عاشت فى

كوخها عند طرف الوادى كما لو كانت فى حصن يحميها من جبروت الجبل، ترتعد فرائصها من الوحدة والظلام.

أما (عابر السبيل) الذى احتوته سحب الضباب فقد وصل إلى نوع من التوحد مع الطبيعة؛ حيث يحس فى نفسه بمعرفتها، وبالحب لها، رغم أن الرهبة مازالت موجودة. ولاشك أن أكثر الموضوعات إثارة فى المسرحية هو دراسة تحول (نورا) من هذا الرفض للطبيعة الناشىء عن الخوف منها بواسطة قوة الرجل الذى يستطيع فى بعض الأحيان - على الأقل - أن يوحد نفسه مع الطبيعة ويصبحان شيئًا واحدًا. وتدلل على رأيها هذا بالحديث الذى دار بين الزوجة وعابر السبيل بعد أن طردها الزوج العجوز:

نـــورا: ما فائدة قطعة من الأرض عليها أبقار وأغنام على سفوح التلال؟ إذا كنت تجلس ناظراً من باب مثل هذا الباب، ولا ترى سوى الضباب ينحدر فى المستنقع، والضباب، ثانية، وهو يصعد من المستنقع، ولا تسمع سوى الرياح تصفر فى بقايا الأشجار المكسورة التى تنبعث من العاصفة، والجداول وهى تعج بالمطر.

عابر السبيل: سنرحل، الآن، ياربة الدار، المطر يتساقط لكن الهواء رفيق وسيكون صباحًا رائعًا بفضل الله .. أؤكد لك أننا سنرحل الآن، وعندما يأتى الوقت الذى تشعرين فيه بالبرد والصقيع والمطر العظيم، والشمس، ثانية، والرياح الجنوبية وهى تهب فى الوديان، فلتجلسى على حافة رطبة كما تفعلين الآن، تتقدم بك السن لأمسية رائعة بفضل الله، ومرة أخرى تقولين: إنها ليلة موحشة كان الله فى عوننا، ولكنها ستمر، بالتأكيد، وستسمعين مالكًا الحزين يصرخ فوق البحيرات السوداء، وستسمعين الدجاج والبوم كذلك والقبرة والسمنة عندما ينتشر الدفء.

ويعترف (سينج) فى حديث له أنه عندما كان يكتب هذه المسرحية تلقى من العون قدراً يفوق ما كان يمكن أن يتلقاه من أية معرفة قائمة على الدراسة، من خلال فتحة ضيقة كائنة فى أرضية الغرفة فى المنزل القديم الذى كان يقطن فيه فى مقاطعة (ويكلو) حيث مكنته هذه الفرجة من سماع الأحاديث التى كانت تدور بين الخادمات فى المطبخ، يقول : «وأعتقد أن مثل هذه المادة تعتبر ذات أهمية قصوى، إذ إنه فى البلدان التى يتميز خيال شعبها، واللغة التى يستخدمها هذا الشعب، بالثراء ومقومات الحياة، يصبح فى إمكان الكاتب أن يكون ثرياً وغزيراً فى تعبيراته، وأن يعكس، فى الوقت نفسه، حقيقة الواقع التى تعتبر أساس الشعر كله، فى شكل زاخر وطبيعى.

وفى عام ١٩٠٥ يقدم (سينج) كوميدياه الثانية «زفاف السمكرى» ، والمادة الخام لهذه المسرحية كانت قصة متداولة، وفيها يكشف عن المفارقات الساخرة بين عالم السمكرية وعالم القساوسة، وهذه المفارقة هى المادة التقليدية للكوميديا والتى تقوم على التراشق بين الملتزمين بالسنة الدينية وبين أنفسهم، وتقوم المسرحية على ملاحظة (سينج) واهتمامه بالسخريات الإيرلندية الشعبية، وتلك النبرات العالية التى كانت أذنه على استعداد دائم لالتقاطها، وعلى حاسة درامية ترحب بمناسبات العنف أو السوقية فى المواقف الهزلية فى المسرح الإليزابيثى؛ فعملية الشد والجذب فى المسرحية تقع بين السمكرية والقساوسة وفى مكان ما بينهما نجد الناس يغطيهم الظل إلى حد ما. لكن يبقى حضورهم محسوساً. ويرى البعض أن هذه المسرحية لا تستحق الاهتمام، وأنها شىء منبت الصلة بأعمال (سينج) وانتكاس فى ذوقه وفنه، والحق إن هذه المسرحية جزء لا يتجزأ من أعماله .. فالفكاهة فيما بين السمكرى اللص والكاهن الساعىَ إلى الحصول على المال هى فكاهة من طراز راق جداً، بالرغم من أنها تفتقر إلى التركيز والخضوع لسيطرة المؤلف إذا قورنت بمسرحية «فى ظل الوادى» مثلاً.. فالرغبات المعقدة التى تجيش بصدر (السمكرى) حول الزواج والحياة الحلوة مع (الأولاد الكبار) هى على شاكلة تلك الرغبات التى كانت تراود (نورابيرك) فى مسرحية «فى ظل الوادى»، وإذا كانت المسرحية يعتورها الوهن بسبب إدخال نوع من القضايا التى تذكرنا بالمذهب الطبيعى. كما فى حديث (مارى بيرن) وهى تخاطب القسيس قائلة:-

مارى بيرن: إنه لمن المؤلم والمؤسف أن نضايقك، ولكن ماذا كانت بغيتك من وراء دس أنفك فى شئون أمثالنا من الناس، وقد طال بنا العهد ونحن نسير فى حياتنا على هذا المنوال: والد ابنه، ثم ابنه من بعده، أم وابنتها، ثم ابنتها أيضًا .. إننا لا نشعر بحاجة ملحة أبداً تدفعنا إلى الذهاب إلى كنيسة، وإلى أن نقسم على أمر. وهناك

قسم، كما يقولون، لن يصدقنا فيه أحد.
لقد تركت السنون أثرها على أصابعنا، وما زلنا فى كل يوم نعمل على سحب الجحش من تحت العوارض الخشبية الموضوعة على ظهره، ونشد السيور الجلدية عليه، فى الوقت الذى تكون فيه هذه السيور لزجة بفعل المطر الذى سقط عليها من جراء سيرنا تحت السماء المكشوفة.

فهناك وعد ذاتى زائف، فيما يختص بهذا الكشف التصويرى عن الشخصية، الأمر الذى تقوم اللغة، فى هذا المثل، بإبرازها؛ فسينج، لم يكن قد تمكن بعد تمكناً كاملاً من استخدام لغته استخدامًا دراميًا. لقد كان يستعملها ـ لو توخينا الدقة ـ ليضفى على كتاباته طعمًا مسرحيًا .. بالإضافة إلى تلك السخرية الرقيقة الموجودة، دائمًا، ولا تغيب على الإطلاق.

ويتلو هذه الملهاة؛ ملهاة أخرى من ثلاثة فصول بعنوان «بئر القديسين» كتبها (سينج) عام ١٩٠٥؛ حيث نرى فيها شحاذين مسنين من العميان: رجل وزوجته، وهما مقبلان على بئر باركها أحد القديسين؛ من شأن مياهه أن تعيد الرؤية لمن فقدها، وعندما يفتحان عينيهما على بعضهما البعض يتولاهما الرعب والاشمئزاز من النظر إلى الوجه المغضن الكئيب الذى يراه كل منهما، ويذهب بهما الغضب إلى حد التضارب بالأيدى، ثم يعود إليهما العمى فيشفق عليهما القديس الطيب، ويقترح عليهما أن تتم المعجزة مرة أخرى، لكن فكرة التمكن من رؤية الأشياء لا تثير فيهما إلا الخوف؛ فنرى الزوج يعاف الماء المسحور، ويفضل أن يسعى فى الأرض غارقاً فى أوهامه بدلاً من نعمة البصر التى يصاحبها اليأس من الناحية الروحية. وكما نرى فإن أصل هذه المسرحية من القصص الشعبى، وهى أشبه بهزلية (فارس) فرنسية تنتمى إلى القرن الخامس عشر سمعها (سينج) فى المحاضرات التى حضرها فى باريس ما بين عامى ١٨٩٥ ـ ١٨٩٦، وتعالج كوميديا «بئر القديسين» ـ على مستويات مختلفة ـ مشكلة الوهم البشرى وهو ضرورى للسعادة، وتقلبات الشخصيات وتغيراتها؛ إذ تواجه الحقيقة، وفشل هذه الحقيقة، ومحاولات الشخصيات أن تهون ذلك الفشل، وأن تجعل منه، عن طريق الخيال المبدع عالماً يمكن أن يبقى محتملاً بعد أن ينتهى الوهم، ويبرز هذا النص واحدة من لمحات (سينج) للتوتر والصراع بين الفكرة والحلم والواقع، ومن أجل هذا الغرض نجد أمامنا مشهداً فلاحيًا غير محدد بزمن، نشعر فيه بالقوة وروح الدعابة فى الوقت، كما نشعر بما هو رائع وفطرى فى الواقع.. ففى الخلفية تتحرك شخصية القديس الغريبة، بخيل ومتصلب وبارز العظام كصورة من الفن البدائى التى نجدها فى الفن الإيطالى، ومع ذلك ففيه من صفات البشرية ما يكفى لإبراز مواضع السخرية فيها، وحبها للشىء وكراهيتها له فى آن واحد، هذه الأمور التى تكون جزءاً من العالم الذى يصوره المؤلف.. لذا نجد الحبكة بسيطة والفصول الثلاثة متوازنة بدقة.. حيث نجد (لمارتن دول) بطل المسرحية ـ فى عماه ـ وهمين.. أولهما: أنه وزوجته (مارى) جميلان، وأن عالم المبصرين من حولهما ملىء بالأعاجيب والبهجة، ولكنه غير مكتمل؛ حيث نجد من خلال تلميحات خاطفة كيف تبرز لدى (مارتن) رغبة لم تتحقق، وهى اشتهاء هذا الرجل العجوز للشابات الصغيرات، ومع نعمة البصر نجد أن ذلك الوهم المزدوج، وهم الزوج فى جمال الزوجة ووهم الزوجة فى جمال الزوج، قد تحطم إلى الأبد. لذا (فمارتن دول) و(مولى بيرن) هما أكثر الشخصيات اكتمالاً من حيث تصويرهما فى المسرحية .. (فسينج) يدع الشخصيات تتكلم دون أن يصدر حكمًا على قيمة، وهو يكتفى بظلال المفارقات المطردة بلا هوادة، وتلك الظلال التى تلقيها سخريته، فى عمق وفى دقة، تلك التى لا تعرف لا الرومانسية ولا الواقعية. وقد تكون المسرحية، أيضاً، مسرحية أخلاقية تجتمع فيها مقدرة (سينج) مع سخريته ليمحو كل أثر للوعظ فيها، وهذا هو المستوى الأدبى للمسرحية الخلقية، ولكن فوق هذه الشخصيات توضع شخصية القديس، وهالة القداسة التى تحيط به.: فالمسرحية تدور فى دائرة، إذ بدأت بالشحاذين وأصواتهم الغريبة المتقطعة وهم يقضون العام كله تحت المطر الهاطل. وفى النهاية يرحل (مارتن ومارى) إلى الجنوب .. حيث للناس أصوات حنونة، ولن يعرفا نظرتهم السوداء أو نذالتهم.. ويلخص الناقد (ريموند ويليامز) رأيه فى هذه الملهاة، فى كتابه السابق ذكره، بقوله : «إن مادة هذا العمل الفنى هى الخيار بين السعادة فى الوهم والشجاعة فى الحقيقة، وتمر بمسرحية (سينج) لحظات غاية فى القوة وعلى الأخص فى الفصل الثالث.. وإن كانت المسرحية فى مجموعها عملاً غير متناسق لعلاج مسألة (العمى) على مسرح (تمثيلى) يأخذ قيمه عن العالم الواقعى، مما يستثير مخاطر بالغة متعلقة بالعاطفة.. وهو الأمر الذى حاول (سينج) أن يتجنبه كله؛ فالمشاهد التى يتحقق فيها الشحاذان من حالتهما الفعلية هى مشاهد مؤلمة كما يتوقع المرء منها ولكنها تستثير جرحًا شديداً لا يرتبط بعناصر الموقف بقدر ما هو استحثاث مباشر ـ فيما يبدو ـ لمشاعر الجمهور».

وفى عـام ١٩٠٧ يقـدم (سـينج) أهم مـسـرحـيـاتـه - فى تصورى - وآخر وأفضل كوميدياته الشعبية والتى أدخلها السيرياليون ضمن [المانيفستوالسيريالى] وهى ملهاة «فتى الغرب المدلل» وهى من ثلاثة فصول، وتعالج بعض الجوانب فى حياة الإيرلنديين وتسخر من بعض تصرفاتهم وأعمالهم وتركز على عبادتهم للبطولة الزائفة، والمبالغة فى الفخر والزهو. وللمسرحية حبكتها الفكهة التى تسودها السخرية والأسلوب الشعرى، وتدور حول فتى ضعيف تافه يدعى (كريستى ماهون) يتحول إلى بطل من الأبطال بين أناس سمعوا أن لديه الجسارة وقتل أباه، وتشعر الفتاة (بيجين فلاهرتى) حين تقارن بين خطيبها الرعديد (بثون) وبينه أن خطيبها قزم بالنسبة إلى ذلك العملاق، ولذلك تفصم خطبتها على الرغم من محاولة أبيها المستميتة للإسراع بتزويجها منه، وعندما يعود الأب (ماهون) إلى الحياة - بعد أن كان يظن أنه مات - يحاول (كريستى) أن يرد اعتباره أمام الناس .. لكن القرية كلها تهب فى وجهه مذعورة بعد أن رأت علامات البطولة تتحقق فى مكان آخر بعيد عنهم. ويذكر أن الجمهور الإيرلندى قد احتج على هذه المسرحية، وكانت السلطة تحمل بعضهم إلى مخافر الشرطة، وفى عصر كل يوم كانت تقدم تقريراً عن محاكمتهم. والغريب أن الفصل الأول من المسرحية قد قوبل بالتصفيق، وكذلك الفصل الثانى، وقرب نهاية الفصل الثالث كان يسمع بعض الصفير، وتفسر الناقدة (أليس فيرمور) سبب شعور الجمهور الإيرلندى بالإهانة بأن إيرلندا - فى نظرهم - هى أرض القديسين، بالإضافة إلى اللغة البذيئة الخشنة المستعملة فى المسرحية والتى احتج عليها حتى الممثلين، فضلاً عن العفة التى خدشت فى استعمال كلمة (قميص النوم) فى نص المسرحية ويعلق الناقد والمؤرخ المسرحى (الارديس نيكول) على هذه المسرحية قائلاً:

«وهكذا استطاع (سينج) بخياله الذى يجنح إلى الفكاهة والمرح، بتضمين مناظره كنوزاً لغوية، أن يخلق، هنا، مسرحية من خير المسرحيات التى يمكن أن يقدمها لنا القرن العشرون بينما يعتبرها الناقد (ريموندو ويليامز) ملهاة ناجحة نجاحاً باهراً، كما أنها قطعة أدبية جادة، وأنها تذكرنا (بموليير وسرفانتس وربما برابليه) وإن كانت وثيقة الصلة (بجونسون) على نحو أكيد.. فهى قطعة من الأدب الساخر؛ فليس (سينج) معنياً بمجرد الخيال الذى يراود (كريستى ماهون) وهو يسحب خلفه ذلك المجد المهيب أو المزعوم - الرجل الذى قتل أباه - لكنه مهتم بخيال الجماعة كلها التى يتساوى أفرادها فى قيامهم بتشكيل وهمه هذا. فالشخصيات هى عالم قائم بذاته أكثر منها جماعة تمثل شيئاً ما، كما أن الوجود الفردى لكل منهم يعتبر أقل أهمية من العملية الانفعالية العامة التى ينحصر عالمهم فى إطارها .. إنه بالطبع عالم ضئيل، وهو ما أسماه مستر (جراتان فرير): «عالم ج. م شينج الصغير» فى مقال له بهذا العنوان منشور فى مجلة «السياسة والأدب» عام ١٩٤٨، ويرى (ريموند ويليامز) أن وهم العظمة الذى يسيطر على تفكير (كريستى ماهون) تغذيه الجماعة وترقى به إلى آفاق سامقة؛ حيث تسود وتغلب أسطورة القوة .. والأقاصيص التى يحيكونها حول (جاك سميث الأحمر) و(بارتلى ڤالون) خير مثال على ذلك.. فـ (كريستى) الذى هشم رأس أبيه بضربة واحدة هو (أوزوريس) آخر جاء ليلقى حسابه.. ولكن عندما يتعقبه الأب المنتقم .. سريعاً يتحول البطل المنهار إلى ذبيحة من ذبائح القربان .. بيد أن البطل عندما يهشم رأس أبيه فعلاً يدرك الذين يشاهدونه، وقد صدمتهم هذه الفعلة.. أن هناك هوة عظيمة بين قصة رائعة وفعلة قذرة .. ولكن الفعلة لم تكتمل بعد، فما زال الأب حياً، وهو يسعى إلى الابن ليهلكه فيبادره كريستى بالقول:

كريستى: هل جئت لتُقتل مرة ثالثة أو ما الذى يأتى بك الآن؟

ومع ذلك يتحقق (كريستى) من أن الفعلة ليست هى التى أسبغت عليه الفخار، وإنما [القول عن تلك الفعلة] أو ما يسمى [حديث الشاعر]، وأنه ليحتفظ بهذه الخاصية وهو يغادر الجماعة واثقاً فى قوته الجديدة، لكنه يعترف بأن الجماعة هى التى صنعته «فلتحل عشرة آلاف نعمة على كل الموجودين هنا فقد صيرتمونى صلب العود فى النهاية.. الأمر الذى سيجعلنى أغدوا فى طريقى حالماً خلال حياة مرحة، منذ الساعة حتى يحل يوم الحساب..» فليس (كريستى) وحده هو الذى أصابه التحول.. إن الجماعة نفسها قد خلقت شيئاً، فبطلهم قد يغادرهم، لكنه من خلقهم.. إنه [فتى العالم الغربى الوحيد]، ويظل العالم الذى تجرى فيه العملية كلها فى النهاية مصوناً كما تشير (بيجين مايك) فى إقرارها النهائى بالحقيقة؛ فإن عالماً جديداً يصاغ فى قلب جديد.

وتلاحظ الناقدة (أليس فورمر) التى تؤكد على قيام الطبيعة بدور مهم فى كل أعمال (سينج) أن الطبيعة، فى هذه الملهاة، تلعب دوراً أقل.. فهى ليست ممثلاً رئيسياً كما فى مسرحياته الأخرى.. كذلك يسود هذه المسرحية نوع من الوحشية، وتكشف عن قدرة (سينج) الدرامية فى قمة نضجها، والمسرحية تمثل تحققاً باهراً للشكل الفنى - الذى ربما كان فى

صميمه إيرلندياً فى مادته ـ وتبعاً لذلك فى هيئته. هذا الشكل الذى يجعل الحدث شيئاً ثانوياً تابعاً، ويتخذ من نمو الوهم أو الخيال الجامع فى عقل واحد أو فى عقول عدة موضوعاً له، ويأتى هذا الشكل فى نمو الذات الجديدة فى (كريستى ماهون)، وفى انتقاله من دور الفتى المعتوه إلى طور يصبح فيه بطلاً شاعراً.. وهو انتقال سريع لكنه ثابت ومؤكد.. حيث تصبح الجريمة التى هرب بسببها فى ذعر على طرق إيرلندا منذ أسبوع شيئاً كبيراً.. فهم يدركون أنه ليس قاتلاً عادياً ممن يرونهم كل يوم؛ لكنه رجل يغدو مروعاً ومفزعاً إذا ما استثير ـ و[رجل كتوم]. وتبدو مهارة (سينج) الفائقة فى هذا النص فى مزجه عناصر الكوميديا بالسخرية التراجيدية التى تتركنا، فى النهاية، وقد أدركنا كيف خلقت أسطورة البطل، وليس هذا فحسب.. بل نفهم، أيضاً، لماذا خلقت.. إنه ليس (كريستى) وحده.. ولكن كل سكان هذا المجتمع الصغير الذى يهبط عليه قد تحولوا جميعاً إلى [قصاصى روايات خيالية طيلة حياة مليئة باللهو والقصف].

ويرى الناقد الإيرلندى (ت. ر. هن) فى مقدمته لهذه المسرحية أنها كوميديا بها عناصر قوية من (الفارس) الهزلية، وذلك فى عملية [بعث].. (ماهون والد كريستى) بعد موته، ومن خذلان هذا المتباهى بنفسه، وفى الكشف عن أكذوبة كبيرة من البطولة الزائفة، وعلى ذلك فإنها تحوى العناصر المشهورة؛ من قلب لمجرى الأحداث ومن التعرف.. ومع ذلك فهى كوميديا كان يمكن أن تنتهى إلى حافة التراجيديا.. فهى كوميديا (ديونسية) حيث يطلق المؤلف العنان للغرائز.. فإننا حينما ندير المسرحية على محورها نجد أن الهجاء والسخرية هى الغالبة على كل شئ.. لذا يمكن أن تكون «فتى الغرب»، أوديباً هزلياً (الرجل الذى قتل أباه.. لأن وصف الأب للابن، ووصف الابن للأب يجعل هناك وجه شبه بين علاقتيهما وبين عقدة أوديب المعروفة. ويسير (ت. ر. هن) فى هذا المنحى مقرراً: «إننا نرى فى كريستى (أوديسيوس) ذلك المتجول الشريد الذى يبحث عن مأوى.. لقد قصد (سينج) أن تجرى أحداث مسرحيته بين المتناقضات. إنها، رغم حبكتها التى تبدو بسيطة، فيها تركيب متوازن دقيق من السخريات، ومن حالات تتعانق فيها العواطف المتناقضة فى الشخص نفسه تجاه الشيء نفسه.. فمسرحية «فتى الغرب» ليست مسرحية ذات [هدف] بالمفهوم الحديث للكلمة أما الفكاهة فيها فربما بلغ قربها من الحقيقة وبناؤها على الملاحظة الدقيقة لدرجة جعلت من الصعب أن تؤخذ على سبيل الدعابة، وتقوم تجربة (سينج)، فى أغلب الأحيان، على ملاحظة التضارب المضحك، وعلى إدراك الأمور التى على طرفى نقيض، وفى حدود، الإيقاع العام لتركيب المسرحية، وتقوم على تحريك الشخصيات بحيث تصعد وتهبط وتتناحر وتتقدم فى كسبها لعطف الجماهير، وبهذا تتشكل أنماط السخرية الخاصة به».

ويعلق الشاعر والكاتب المسرحى الكبير أستاذ (سينج)، الذى كان سبباً فى عودة (سينج) من باريس عام ١٨٩٧ إلى موطنه الأصلى فى جزر (آران)، بإيرلندا ـ على هذه الكوميديا قائلاً: هى أروع ما أنتجه مسرحنا الدارج.. فإننا هنا نجعل الشخصيات والموضوعات تتقدم وتتأخر، تقبل نحو المتفرجين ثم تدبر. فالأقوال المتطرفة والمبالغات تصبح منطقية. كذلك يعلق الكاتب الكبير (جورج برنارد شو) على فن الكوميديا لدى (سينج) قائلاً: «إن كوميديا (سينج) رائعة ـ (سينج) الذى هرب من إيرلندا إلى فرنسا ـ قد رسم البشرية كما رسمها (موليير)، وأكد للجماهير أن هذه هى مجرد الطبيعة البشرية فى جزر بلاسكن.. وأن المتمدينين بالطبع لم يعجبوا قط بالمجرمين المزهوين بأنفسهم، ولم يقدروهم على قدر الفظائع التى ادعوا أنهم ارتكبوها ... إن الإسم الحقيقى لفتى الغرب هو سينج، ومن تكون إيرلندا حتى لا يشهر بها كما يشهر بغيرها من البلاد كبار كتابها فى الكوميديا؟!»

ثانياً: المأساة الشعبية الإيرلندية

كان «سينج» كتب فى أول حياته المسرحية نصاً من فصل واحد لم ينشر إلا بعد وفاته (١٩٠٩) وهو «عندما غاب القمر»، ولم يكن هناك عدوان لهذه المسرحية ولا قائمة بأشخاصها، ولكن من الواضح من مذكرات(سينج) اليومية أنه قد اختار هذا العنوان للنص الذى أكمله عام ١٩٠٣، وهى مسرحية تجريبية تصلح للمبتدئين والمجتهدين من هواة المسرح، وموضوعها الرئيسى: الحب والموت والتمتع بالحياة قبل فوات الأوان.

وفى عام ١٩٠٤ يقدم (سينج) رائعته التراجيدية «الراكبون إلى البحر»، وهى مسرحية من فصل واحد تسودها روح المأساة التى لا تنفيس فيها ويرى الناقد (ألارديس نيكول) فى كتابه «المسرحية العالمية ـ جزء ٤»، أنه بدون ذلك الحوار الذى يجمع بين الواقعية والشاعرية والذى طوعه (سينج) ولولاه ما كان يمكن أن تكون لهذه المسرحية كل تلك الأهمية. «فلو كانت كتبت جرياً وراء المذهب الطبيعى الخالص لما أثارت فينا استجابة لها قيمتها لكنها بالجو الذى تثيره أقرب إلى روح المأساة، وإيقاعات النثر الذى كتب به الحوار لا تنسجم فقط مع موضوع المسرحية.. ولكنها جزء لا يتجزأ من ذلك الموضوع

.. بينما يراها الناقد (ريموند ويليامز) فى كتابه «المسرحية من إبسن إلى إليوت» مأساة تصويرية تستمد قوتها من طبيعة الإذعان التى اكتشف (سينج) وجودها فى حياة سكان الجزر الذين عاش معهم، وهى تتحرك فى مستوى محدد، هو حتمية الصراع بين الناس والبحر، وحتمية هزيمتهم، فعندما يغرق آخر أبناء (موريا) التى فقدت الزوج والأولاد فى البحر تتحدث إلى نفسها قائلة:ـ

موريا: لقد ذهبوا جميعًا ولم يعد هناك ما يستطيع البحر أن يفعله معى. لقد تجمعوا كلهم معاً فى هذه المرة، وها قد حلت النهاية فليتناول الإله القوى برحمته روح (بارتلى)، وروح (مايكل) وأرواح شيمس وباتس وستيفن وشون، وليرحم روح كل من بقى على قيد الحياة فى العالم.. لقد شاءت رحمة الإله القوى أن يدفن ولدى فى قبر نظيف فى الشمال البعيد، أما (بارتلى) فسوف يحظى بكفن جيد من الألواح الخشبية البيضاء، ويقبر بعيد الغور بالتأكيد.. فماذا نريد أكثر من ذلك؟ ما من إنسان تدوم حياته إلى الأبد، وخليق بنا أن نستشعر أحاسيس الرضا.

فالناس فى «الراكبون إلى البحر» ضحايا.. فليس الإذعان هنا استسلاماً متماسك الأركان؛ بل بالأحرى كليلاً مرهقاً..

وتركز الناقدة الإيرلندية (يونا أليس فرمور) فى كتابها «الحركة المسرحية الإيرلندية» على عناصر الطبيعة؛ إذ ترى أن البحر هو الشخصية الوحيدة فى المسرحية، فالبحر، وحده، هو الذى يتميز بالنشاط، أما الإنسان فيناضل ضد عناصر الطبيعة، ولا يتعدى الأمر حدود ممارسته البسيطة للأعمال اليومية الرئيسية. وتبدو [اللغة]، هنا، مزاجًا يدخل [المذاق] فى تحضيره وكأنه مفروض على المسرحية، وأكثر أهمية فى جوهر المأساة ومحاولات الكشف عنها.. وعلى الرغم من أن قوة الحديث تميز مسرحية (سينج) بمنتهى الوضوح.. معبراً عن خلجات الأسى العادية فى المذهب الطبيعى إلا أن الانفعال فى هذه المأساة يبدو عاطفيًا أكثر منه مأساويًا. إن الجزيرة التى تدور فيها أحداث المسرحية عاطلة من وجود العنصر الإنسانى؛ فالصراع الإنسانى والتجربة الإنسانية قد قُضى عليهما «معًا»، تحت وطأة المخاطر الطبيعية وتحت ضغط المشهد الطبيعى.. فإذا أردنا أن نفهم جوانية هذه المسرحية فعلينا أن نُعيد تركيب حياة سكان الجزر فى خيالنا كما عرفها (سينج) فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين؛ حيث يجب أن نفهم كل الطقوس المتعلقة بالموت.. فى طرح الميت على الفراش، إلى سهرة المأسى، إلى المشهد فى فناء الكنيسة والذى له أهمية كبرى، وكذلك عمق المقبرة التى يجب أن تكون فى أرض حجرية، ونوعية الألواح الخشبية التى يصنع منها التابوت.

والحق إن مسرحية «الراكبون إلى البحر» هى مسرحية فريدة فى تاريخ الدراما، فهى المسرحية الوحيدة من فصل واحد التى يمكن أن توصف بأنها تراجيديا بكل معانى الكلمة رغم أنها لأول وهلة قد تبدو حبكتها بسيطة أكثر من اللازم، والشخصيات هزيلة باهتة المعالم بحيث لا تسمح للكاتب بالارتفاع بالحركة الدافعة فى المسرحية وبالجدية اللازمة، وقد يرى بعض النقاد أنها [جبرية] إلى حد أنها ليست مأساوية، وأنها لا تدع مجالاً للصراع.. إذ يبدو، منذ البداية، أن الشخصيات الرئيسية قد حوصرت فى دائرة من القدرلافكاك منها حيث لا تجدى صلوات المسيحية أو عزاءها، وأن الحل فى المسرحية يرتكز على استسلام أشبه بالفلسفة الرواقية منه بالحكمة المسيحية، وهو إحساس بالارتياح بأنه ليس هناك خسارة أخرى ممكنة بعد أن تواجه البشرية مصيرها الآخر فى الموت.. لكن الذى يجعل من هذه المسرحية تراجيديا عظيمة هو أن بها كثيراً من بساطة العمق التى تتسم بها الدراما اليونانية والمواويل الاسكتلندية، حيث ظروف الصراع الأساسى معروفة ومسلم بها باعتبارها من قدر الإنسان، لذا يمكننا الاستغناء عن العرض المفصل للحبكة أو الشخصية، لأن الصراع هنا يجرى بين البحر والبشر سواء على المستوى الفردى أو المستوى الجماعى.. وأن الخصوم بين البشر على ثلاثة مستويات:ـ (بارتلى) الذى عليه أن يبيع حصانه فى السوق، و(أختاه) اللتان تبدوان وكأن لهما وظيفة تنبؤية طقسية مثل (أنتيجون)، و(إسمين)، و(موريا) التى تلقى المرثيتين العظيمتين.. لا لموتى جزر الآران، بل لموتى العالم أجمع. إن البحر هو الإله الطاغية المليئ بالغموض والجبروت، مانح الحياة وقابضها، عدو الشباب ومتحديه؛ لأن حياة الشباب فى ركوب البحار، فمن سينصت إلى امرأة عجوز ليس لها إلا شيء واحد تقوله وتردده على الدوام. فالمسرحية صورة مصغرة لذلك النمط اليونانى المأساوى: تنبؤات (موريا)، ومرثيات الفرد والجماعة التى تأخذ طابع الطقوس، والنساء المعولات كما فى (الجوقة)، وتخفيف التوتر فى تقبل الهزيمة باستسلام.. أما من حيث التركيب، واللغة، والصور المجازية، والإيجاز الفائق.. فإنها تتمتع بما يسمى [بالسلطة المحسوسة]،

والرموز، هنا، وضعت فى وجود كلام إيقاعى، على درجة كبيرة من الدقة والتركيب تتخلل المسرحية، وهى تنفصل وتتصل، وتتلاحم، وتتجمع فى توتر أو فى تعارض لتحدث عمقاً أو سخرية متزاوجة، محتفظة، دائماً، بطبيعتها الأصلية، والغرض منها أن تحرك الخيال، وتوسع من حدوده إلى ما وراء حدود البساطة الظاهرية للحبكة.. ومثال على ذلك أننا يمكن أن نلمح علاقة بين (المهرة الحمراء) التى يركبها (بارتلى) وبين (المهرة الرمادية) التى يركبها (مايكل).. لأن اللون الأحمر يدل على القوة والفحولة.. بينما اللون الآخر ينتهى إلى الموت.. كذلك نجد أن الخبز الذى أعد على المائدة التى مددت عليها جثة (بارتلى) والتى تحاول (موريا) عبثاً أن تعطيه إياه عندما تقابله بجانب البئر الذى يستخدم لإنعاش الرجال المسنين الذين عليهم أن يصنعوا الكفن (لبارتلى)، وهكذا فإن الأحياء والأموات يختلطون حتى فى ممتلكاتهم.

ويعود (سينج) بعد هذه المسرحية إلى الكوميديا التى بدأ بها حياته المسرحية بملهاة «فى ظل الوادى» ١٩٠٣، فيقدم كوميديات «زفاف السمكرى» ١٩٠٥، و«بئر القديسين» ١٩٠٥، ورائعته «فتى العالم الغربى المدلل» ١٩٠٧، ثم يعود إلى التراجيديا فى آخر أعماله، وهى «ديردرا فتاة الأحزان» التى نشرت بعد وفاته عام ١٩٠٩، وفيها يستوحى (سينج) الأساطير الإيرلندية، ويتحول تحولاً جديداً نحو الدراما الأسطورية الشكلية التى تشربها أساليب الحوار المتداولة فى غرب إيرلندا بعد أن اختارتها وأعادت خلقها أذن شاعر.. ففى هذه المأساة نحو الطبيعة جزء لا يتجزأ من حياة الناس وحديثهم، وإن كان هناك تجديد أكثر ووعى أعمق فى إدراك (سينج) لها.. إذ ساعدته معرفته بأهل (جزر الأران) على تفهم الحضارة البدائية، وجعلت معرفته بعلاقاتهم بالطبيعة يتلاقى مع تقاليد الطبيعة الإيرلندية القديمة والتراجيديا، هنا، لا تمسها الكوميديا، وعنصر الترويح فى هذه التراجيديا مصدره الشعر مثل التراجيديا اليونانية، وفيها نجد العلاقات أقل تعقيداً؛ فالموضوع والشخصيات وحتى الصور واضحة ومصفاة، وثراؤها لا يكمن فى إتساعها أو ما تعليه ضمنياً وهو كثير، ولكن فى لمعان ألوانها، وفى تصوير الطبيعة، والوصف الذى يحمل نوراً. فالمسرحية، إذن، بسيطة، وتقوم على أسطورة قديمة عالجها الشاعران الأيرلنديان (بيتس) و(جورج رسل) من قبل بطريقة مختلفة.. وهذه المسرحية تتناول موضوعين، فقط، هما أعظم موضوعين، فى العالم: [الحب والموت]، كما فى الأساطير الكلتية التى تكتنفها العواطف الملتهبة، فمنذ البداية قدر للحب والموت أن يتشابكا.. إذ تبدأ المسرحية بحب (نيشى) (لديردرا)، ويصل إلى ذروته جنسيًا، ثم يُقصف عمره فجأة فى ظل الموت الذى يعمل دنوه على توقد الحب إلى درجة من الوهج لا تكاد تحتمل مثل أشجار منتصف مايو وأزهاره إذ رأيتها والرعد والسحب تتجمع عليها. وفى هذه المسرحية تختفى الكوميديا والفكاهة والسخرية الوحشية، التى اشتهر بها فى ملاهيه الأربعة حتى الاهتمام بالشخصية، ولم يعد يرى شيئاً فى الحياة سوى الجمال.. جمال (ديردرا) وجمال الطبيعة التى هى جزء لا يتجزأ منها، وجمال عاطفتها وعبادتها للحياة.

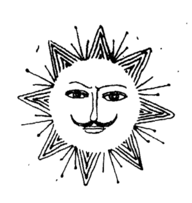
ورغم أن المسرحية لم تكتمل فإنها صممت لتكون تراجيديا شعرية عظيمة، فالفصل الخامس وباقى أجزاء المسرحية، إلى حد ما يحققان هذا التصميم؛ إذ تدور المسرحية حول الفتاة (ديردرا) التى من المعروف أنها تجلب الشقاء والدمار لكل من يقع فى حبها ويخطبها الملك (كونور- ملك الستر الأعظم) الذى بلغ الستين من عمره. لكنها كانت، فى الوقت نفسه، متعلقة بحب نيشى ابن يشنا. فتهرب معه، ويصحبهما شقيقاه(أنيل وأردان) إلى اسكتلندا .. وبعد سبع سنوات يرسل جاسوساً يقنعهما بالعودة؛ لأن الملك عفا عنهما.. لكن (الملك كونور) يصدر أمره بقتل (نيشى) وأخويه فور وصولهما فتقتل (ديردرا) نفسها حزناً على حبيبها (نيشى)، وتدفن نفسها معه فى القبر نفسه وهى تردد كلمات أقرب إلى الموال..

ديـــــــردرا: إنى أرى لهب (إيمين) يرتفع فى ظلمات القبر، وبسببى ستصرخ بنات عرس والقطط على حائط مهجور كان يوماً ملاذاً للملكات والجيوش، ومخزناً للذهب الأحمر، وسيتحدث الناس عن قصة مدينة خربة، وملك يهذى، وامرأة ستحتفظ بشبابها إلى الأبد. إنى أرى الأشجار عارية جرداء والقمر يتألق، ويا أيها القمر الصغير.. يا قمر اسكتلندا الصغير. إنك ستشعر بوحشة الليلة وليلة الغد والليالى الطوال التى تليها، وأنت تذرع الغابات فيما وراء (وادى لاو) تبحث فى كل مكان عن(ديردرا ونيشى) المحبين اللذين ناما سوياً فى عذوبة وسعادة.. لقد ألقيت بالحزن جانباً مثل فردة حذاء بليت وأصابها الوحل، لأنى استمتعت بحياة يحسدنى عليها العظماء ولم يكن شيئاً هيناً أن يختارنى (كونور) الذى كان حكيماً .. أما (نيشى) فلم يكن له نظير، ففى شجاعته ليس أمراً سهلاً أنى تفاديت الشعر

الأشيب والأسنان المخلخلة لقد عشنا أحسن حياة فى الغابات الساطعة .. وفى المقبرة سنكون فى مأمن بالتأكيد. عندى مفتاح صغير أفتح به سجن (نيشى)، الذى أغلقتموه على شبابه إلى الأبد. ابتعد (كونور)؛ لأن الملك الأعظم (سيدل) قد حال بيننا.. لقد تنبأوا لنا بالأحزان ولكن البهجة الكبرى كانت نصيبى دائمًا.. ومع ذلك فإنه لمكان بارد ذلك الذى يجب على أن أذهب إليه لكى أكون معك يا (نيشى) . وأن ذراعيك أصبحتا باردتين هذه الليلة بعد أن كانتا دافئتين حول عنقى دائمًا.. إنه لمن المؤلم أن أثرثر هكذا وأذناك موصودتان دونى. إن ما فعلته الليلة فى (إيمين كونور) لمؤلم حقًا.. ومع ذلك فسيتحول إلى فرح ونصر حتى الممات وإلى الأبد..

فهذه المسرحية وكذلك «الراكبون إلى البحر» تترك فى نفوسنا إحساسًا بأن لا حل له ولا نظير.. إلا فى قليل من المسرحيات. وذلك لأن هناك كلمات قليلة فى دراما القرن العشرين التى يمكن أن تجد فيها الصدمة نفسها، صدمة الاقتناع.. التى تحدثها كلمات (ديردرا) فى مواجهة الموت ومن قبلها كلمات (موريا) فى «الراكبون إلى البحر» على الرغم من أن مسرحية «ديردرا» بسيطة التركيب.. فموضوعها واحد لا تعقيد فيه.. لدرجة أنك تستطيع أن ترى النهاية منذ البداية، فهى حكاية معروفة مسبقًا.. لكن المؤلف يعتمد، هنا «على قوة العاطفة والفكر وعلى صدقهما، وعلى الحقيقة الشاعرية للتجربة المعروضة، وعلى التعبير عن انفعالات الناس .. فقد كشف (سينج) عن روح الناس وعاطفتهم على نحو وثيق الصلة بجمال الطبيعة الذى هو جزء منهم. رغم أنه ليس هناك أى إيحاء ميتافيزيقى، أو دينى فى التراجيديا.. وهذا يضفى على تراجيديا (سينج) صفة الصلابة والبر والوثنية .. لكن إذا كانت المسرحية بسيطة التركيب فإن هذا لا يعنى أن المسرحية مركبة بطريقة ساذجة، فإن بساطة الشكل والمضمون هى بساطة أستاذ متمكن .. وتبدو هذه البساطة فى قلة عدد الشخصيات .. رغم أن الموضوع يحتاج إلى الكثير من الشخصيات.. وهذا أمر يحتاج إلى مهارة كبيرة لإبقاء الشخصيات قليلة العدد.

إن موهبة (سينج) التى لم تدم طويلاً (٣٨ عامًا)، والتى استطاعت أن تقدم أعظم مأساة من فصل واحد فى تاريخ الدراما وهى «الراكبون إلى البحر»، وكذلك المأساة الشعبية الكبرى «ديردرا - فتاة الأحزان» ترجع - أساسًا - إلى سريان حياة [جزراران] فى دمه؛ حيث أصبح لكلامهم عنده وقع الموسيقى، كما أوقفته بساطتهم على شعور إنسانى عميق، كذلك التزامه بأسلوب فى النثر له إيقاع موسيقى كالذى نراه فى الشعر، وهو، فى الوقت نفسه، يحتفظ بالروابط التى تربطه بحديث الناس العادى.. ويعترف بفضل الخيال الشعبى لدى هؤلاء الناس..



بـبليوجرافيا التراث الشعبى
قوائم الأدب الشعبى
فى
مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٦٨
(٣)

د. إبراهيم أحمد شعلان

فهرس عام/ مطبوع

كليلة ودمنة.

بيدبا، الفيلسوف الهندى، ونقلها عبد الله بن المقفع/ ت ١٤٢ هـ.

- نسخة فى مجلد فى ٢٣٦ ص.

- نسخة أخرى فى مجلد، طبع الأميرية بالقاهرة ١٩٣١ فى ٣٢١ص.

- أربع نسخ أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

السيد البدوى، أو دولة الدراويش فى مصر.

- محمد فهمى عبد اللطيف.

- طبع الحرية ١٩٤٨ فى ١٦٢ص.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

الهوارى.

- إبراهيم رمزى.

- رواية تلحينية عربية غرامية هزلية ذات فصل واحد مرتب على مناظر، وضعها مؤلفها ١٩١٨، ومثلتها فرقة الأستاذ جورج أبيض فى تلك السنة، ولحن أناشيدها الشيخ سيد درويش.

- طبع بمطبعة السفور القاهرة ١٩٢٢.

- ثلاث نسخ أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مملكة الشياطين.

- تأليف كاتب مصرى (ت. ى) كان موجوداً ١٩١٥.

- قصة تاريخية وعظية مرتبة على خمسة فصول، الأول والخامس فى جهنم، والثانى والرابع فى الكعبة المطهرة، والثالث فى دار الندوة.

- طبع القاهرة ١٩٠٥.

- ثلاث نسخ أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

سيرة الملك سيف بن ذى يزن بن تبع بن أسد البيداء، فارس ملوك بنى حمير.

- نشرها مصطفى محمد. قوبلت على النسخة الأميرية المطبوعة ١٢٩٤ هـ.

- أربعة أجزاء فى أربعة مجلدات. القاهرة. ١٢٥٢ص.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

سيرة الأميرة ذات الهمة.

- تأليف: على بن موسى المقانبى. أبو بكر المازنى. صالح الجعفرى. يزيد بن عمار المزنى. عبد الله بن وهب اليمانى. عوف بن فهد الفزازى. سعد بن مالك التميمى. أحمد الشمشاطى. صابر المرعشى. نجد بن هشام العامرى.

- الأجزاء من السادس عشر إلى العشرين فى مجلد. القاهرة. مطبعة الجمالية.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

سيرة الظاهر بيبرس.

- خمسون جزءاً فى خمسة مجلدات، الأول والثانى ١٣٤١هـ. ١٩٢٣م، الثالث ١٣٤١هـ، الرابع والخامس ١٣٤٤هـ.

- أربع نسخ كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

سيرة سيف بن ذى يزن الحميرى فارس ملوك بنى حمير باليمن.

- رواية أبى المعالى.

- سبعة عشر جزءاً فى مجلدين، طبع الشرقية بالقاهرة ١٣٠٢هـ.

- توجد منها عشر نسخ، أربع كالسابقة، ونسخة مخطوطة كتبت ١٢٧٨هـ، ونسخة فى مجلدين طبع ١٣١٠هـ، ونسخة طبع الأميرية ١٢٩٤هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة الفرس الأبنوس وماوقع لابن الملك الفارسى صاحبها بالتمام والكمال.

- لم يعلم مؤلفها.

- قصة خرافية تتضمن حديث ثلاث هدايا قدمت إلى ملك الفرس.

- مخطوطة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة سيدنا عيسى وأمه مريم عليهما السلام.

- لم يعلم مؤلفها.

- قصة وعظية وسيرة تاريخية مأخوذة مما ورد فى شأنهما من الأخبار.

- ضمن مجموعة مخطوطة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة عمارة المغنية.

- مأخوذة من كتاب «أسواق الأشواق» للعلامة أبى الحسن إبراهيم بن عمر البقاعى.

- قصة فكاهية أدبية من نوع السمر تتضمن حكاية عمارة المغنية جارية عبد الله بن جعفر الذى علق حبه بها وكان لها منه مكانة لم تكن لأحد من جواريه.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة العشر وزراء وماجرى لهم مع ابن الملك آزار بخت.

- لم يعلم مؤلفها.

- قصة فارسية على نسق كتاب «ألف ليلة وليلة» تتضمن حكماً ومواعظ ظاهرها الهزل وباطنها الجد. مرتبة على أحد عشر يوماً.

- طبع جوتنجن ١٨٠٧ ومعها مقدمة باللغة اللاتينية للمسيوكنوس.

* * *

فهرس عام / مطبوع

قصة عجيب وغريب وماجرى لهما من الأخبار.

- لم يعلم جامعها.

- حكاية تتعلق بولدين من أولاد الملوك يقال لأحدهما عجيب، والآخر غريب، وهما ابنا الملك كندمر.

- طبع الشرفية بالقاهرة ١٣٠٢هـ.

- إحدى عشر نسخة أخرى منها طبعات مختلفة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة العبد داج.

- مأخوذة من كتاب «سيرة عنترة بن شداد العبسي».

- قصة فكاهية تتضمن أخبار العبد داج بن شأس بن الملك زهير مع عنترة بن شداد العبسى وماجرى بينهما من الوقائع.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة ضيافة أمير المؤمنين أبى بكر الصديق رضى الله عنه للنبى (ص).

- لم يعلم جامعها.

- تتضمن حديث الضيافة والوليمة اللتين أعدهما أبو بكر الصديق للرسول (ص).

- مخطوطة بقلم معتاد.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة الصيرفى البغدادى مأخوذة من كتاب «ألف ليلة وليلة».

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة الصاحبين.

- مأخوذة من كتاب «أسواق الأشواق».

- للشيخ أبى الحسن إبراهيم بن عمر البقاعى.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة الصائغ والمرأة الصالحة.

- لم يعلم جامعها.

- ضمن مجموعة مخطوطة بقلم مغربى، كتبت ١٢٠٧هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة شمشون النبىّ عليه السلام.

- أبى إسحق أحمد بن محمد بن إبراهيم الثعلبى النيسابورى ٤٢٧هـ.

- قصة تاريخية وسيرة وعظية ضمن مجموعة.

- طبع القاهرة ١٢٩٩هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة الشارد الراشد.

- رواية واقعية حدثت أخيراً فى بلاد الهند وأصدرتها الجمعية الأسقفية بالقاهرة ١٩٢٤م.

- وهى تمثل جملة محن ومصائب ونوادر لشاب كان زعيماً لعصابة من اللصوص عند سفوح الجبال وعلى جوانب المياة فى البلاد الهندية.

- طبع النيل بالقاهرة ١٩٢٤م.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة السندباد البحرى المتقدم.

- مكتوب عليها سفرات السندباد البحرى، وهذه القصة تخالف القصة السابقة فى طريق الرواية دون الترتيب.

- طبع الجزائر ١٨٨٤م ومعها مقدمة ومفردات باللغة الفرنسية ومرادفات لهذه المفردات باللغة العربية مرتبة على حروف الهجاء.

- للأستاذ ماشويل.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة السندباد البحرى وماجرى له فى السبع سفرات.

- منقولة عن كتاب «ألف ليلة وليلة»، وهى مرتبة على سبع حكايات، أدبية فكاهية وعظية، كل حكاية منها فى رحلة خاصة.

- طبع الشرفية بالقاهرة ١٢٠٢هـ يليها حكاية فى كيد النساء.

- أربع نسخ أخرى منها كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة سيدنا سليمان بن داوود عليهما السلام.

- رواية كعب الأحبار.

- قصة أدبية وسيرة وعظية فى معرفة لغات الحيوانات والطيور ومخاطبة بعض الحيوان وغير ذلك من سائر المخلوقات.

- مخطوطة بقلم معتاد، كتبت ١١٠٩هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة الزير سالم.

- لم يعلم مؤلفها.

- أولها: أول قولنا نستغفر الله ... إله العرش رب العالمين.

- قصة خرافية منظومة باللغة العامية.

- طبع القاهرة ١٢٨٨هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة الزبرقان بن بدر ملك وادى جيحون ووفوده على النبى (ﷺ).

- أبى الحسن أحمد بن محمد البكرى الصديقى الأشعرى - توفى فى النصف الثانى من القرن العاشر الهجرى.

- قصة تاريخية تتضمن ماجرى للزبرقان مع النبى (ﷺ) وماحصل لبلاده من الغزوات.

- مخطوطة كتبت ٨٤٦هـ بها تقديم وتأخير وخرم وأكل أرضة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة دليلة المحتالة وبنتها زينب النصابة وأخيها زريق السماك مع المقدم أحمد الدنف والمقدم حسن شومان وعلى الزيبق المصرى.

- لم يعلم مؤلفها.

- قصة ظريفة مشحونة بالأخبار الخرافية والنوادر المضحكة.

- طبع الشرفية بالقاهرة ١٣٠٢هـ.

- ست نسخ أخرى.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة خضرة الشريفة والدة أبى زيد الهلالى.

- لم يعلم ناظمها.

- أولها:

ياقلب امــــدح فى النبى المنتـــسب

المصطفى الهـــادى خـــيار العـــرب.

- طبع الشرفية ١٢٩٨هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة أخرى للسيدة خديجة بنت خويلد وزواجها بالنبى (ﷺ).

- لم يعلم مؤلفها، وهى القصة الكبرى.

- مخطوطة كتبت ١٢٧٢هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مضار الزار.

- محمد حلمى زين الدين.

- قصة تتضمن سير وفضائح السيدات اللاتى تتغير أحوالهن العصبية فى بعض الأوقات، أو يتصنعن هذا التغيير لغايات فى نفوسهن بسبب هذا الداء العضال.

- طبع القاهرة ١٩٠٣م مذيلة ببعض أناشيد فى كيفية افتتاح حفلات الزار، وأخرى فى مدح النبى (ﷺ).

* * *

فهرس عام/ مطبوع

مسامرات الشعب.

- مجلة روائية فكاهية قصصية مصورة.

- أنشأها خليل صادق، وضمن حلقاتها أشهر الروايات العصرية التى جادت بها قرائح أبناء الغرب والشرق.

- الموجود منها: السنوات السبع الأولى، والسنة الثانية والعشرون فى ٤٥ مجلداً.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

كنز الأسرار وقمع الأشرار فيما حصل للمقدم إبراهيم الحورانى فى رومة المدائن وجسر الانجبار.

- تأليف الأستاذ الديويدارى (كذا).

وهو الأستاذ الديويدارى راوى قصة المقدم إبراهيم بن حسن الحورانى وسفره إلى روما والمدائن الكبرى وما جرى له من العجائب وما فعله مع الكفار من الغرائب.

- قصة أدبية تاريخية خرافية من طراز القصص التى تتلى عادة فى مجالس العامة.

- طبع القاهرة.

- نسخة أخرى منها كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

كليوباترا ملكة مصر والقياصرة.

- تأليف: ريدرهجارد، ونقلها إلى العربية م. ع.

- جزءأن فى مجلدين، طبع القاهرة، نشرت تباعًا فى جريدة الأهرام.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

كليوباترا ملكة مصر أيضًا.

- برنارد شو، ونقلها إلى العربية إبراهيم رمزى.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

كتاب السبع تخوت وسلطنة دياب وأبى زيد وتملك الأربع عشرة قلعة بعد قتل الزناتى خليفة.

- قصة عجيبة وسيرة غريبة، وهى أحسن سير بنى هلال شعراً ونثراً وأعجبها أفعالاً وأشدها حروباً ونزالاً.

- طبع القاهرة ١٢٨٤هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصص اليونان.

- عبد الفتاح السرنجاوى.

- قصص أدبية أخلاقية تمثل كثيراً من أخلاق وعادات مشاهير قدماء اليونان وحروبهم ومعبوداتهم وحفلاتهم وصناعاتهم، وغير ذلك.

- التقطها من: إلياذة هوميروس.

- الموجود منها: الجزء الأول، ط القاهرة ١٣٤٤هـ.

- الجزء الأول من نسختين أخريين منها كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصص وحكايات.

- لم يعلم جامعها.

- وهى مجموعة قصص وحكايات أدبية فكاهية موشحة بكثير من طرائف الأخبار وعجائب الأشعار وغير ذلك مما يستعمل فى السمر من الخرافات.

- مخطوطة بها ترقيع وترشيح وأثر عرق وخروم.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصص من وراء البحار لأجل الأولاد الصغار.

- نقلها إلى العربية: بولس عبد الملك وآخرون.

- حكايات أدبية فكاهية الغرض من وضعها استفزاز تصور الأولاد الصغار.

- طبع النيل بالقاهرة ١٩٢٥م.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصص أدبية فكاهية باللغة العربية العامية الدارجة لسكان مدينة العرائس بمراكش.

- جمعها: ماكس مليانوسانتو.

- تتضمن عشر حكايات.

- طبع مدريد ١٩١٣ ومعها مقدمة وترجمتها باللغة الإسبانية للأستاذ ماكس مليانوسانتو.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة أخرى لسيدنا يوسف الصديق.

- لم يعلم جامعها.

- وهى قصة تاريخية وسيرة وعظية تتضمن ماروا‌ه بعض الثقات فى شأن سيدنا يوسف عليه السلام من الأخبار والأشعار.

- مخطوطة بقلم معتاد، كتبت ١٢٤٨هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة سيدنا يوسف الصديق عليه السلام.

- مأخوذة من قصص الأنبياء المسماة بـ «العرائس» للعلامة أحمد بن محمد بن إبراهيم الثعلبى النيسابورى ٤٢٧هـ.

- قصة أدبية وسيرة تاريخية تتضمن كثيراً من العبر والعجائب والحكم واللطائف التى ورد ذكرها فى شأن سيدنا يوسف عليه السلام مع إخوته وغير ذلك، وهى مصدرة بمقدمة ثم بباب فى نسبه ثم باب آخر فى صفته.

- ط القاهرة ١٢٧٩هـ.

- تسع نسخ أخرى، طبعات مختلفة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة اليتيم وماجرى له مع النبى (ﷺ).

- لم يعلم جامعها.

- ضمن مجموعة مخطوطة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة الواعظ الصالح.

- مأخوذة من كتاب «أسواق الأشواق» للعلامة أبى الحسن إبراهيم بن عمر البقاعى.

- قصة وعظية تتضمن جملة من نصائح لأمير المؤمنين هارون الرشيد ورد ذكرها عن الفضيل بن عياض.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

القصة الهمذانية.

- لم يعلم جامعها.

- قصة تاريخية وسيرة أخلاقية تتضمن ماورد من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية فى شأن سيدنا يوسف الصديق عليه السلام وما آل إليه أمره مع إخوته وأبيه وملكه. وهى مرتبة على فصول يتخللها حكايات وأشعار تتناسب معها فى المعنى ذكرها عن بعض الصالحين.

- مخطوط بقلم نسخ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة النمرود الكافر الجحود مع سيدنا إبراهيم الخليل على نبينا وعليه أفضل الصلاة وأتم التسليم.

- تأليف: بعض الفضلاء.

- ضمن مجموعة مخطوطة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة أخرى لسيدنا موسى الكليم وأخيه هارون وما وقع لهما عليهما الصلاة والسلام.

- مأخوذة من كتاب «الإتقان فى علوم القرآن» للسيوطى.

- مخطوطة كتبت ١١١٢هـ، ضمن مجموعة مخطوطة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة سيدنا موسى الكليم بن عمران عليه السلام.

- تأليف: بعض الفضلاء.

- قصة تاريخية وسيرة وعظية تتضمن كثيراً من الأخبار والآثار التى ورد ذكرها فى شأن سيدنا موسى عليه السلام.

- مخطوطة كتبت ١٢٦٤هـ وبليها حديث الصحابى الجليل عبد الله بن سلام وكان يهودياً واسمه قبل إسلامه «اشماويل» فسماه النبى عليه السلام بهذا الاسم، ويليها قصة حبر يهود خيبر مع النبى (ﷺ) وقصة محاورته مع النبى (ﷺ).

- مخطوطة بخط الناسخ المتقدم.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة المملوك المصلوب.

- مأخوذة من كتاب «المرج النضر والأرج العطر».

- محمد بن أبى بكر الأسيوطى - من علماء القرن التاسع الهجرى.

- قصة أدبية وعظية تتضمن حكاية مملوك تركى لبعض الأمراء الصالحية النجمية قتل سيده لأمر ما فصلب على حافة نهريركى تحت القلعة بالشام ثم مثل به بعد ذلك تمثيلاً فظيعاً.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة الملكة الهيفاء بنت المهرجان ومعشوقها وماجرى لها من شرب وراح ولعب وأفراح وبسط وانشراح.

- لم يعلم جامعها.

- طبع حجر بالقاهرة ١٢٨٧هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة المقدم على الزيبق.

- أحمد بن عبد الله البصرى (كما هو مكتوب على الورقة الأولى منها) ولعله أبو الحسن أحمد بن عبد الله بن محمد البكرى الصديقى المتوفى فى النصف الثانى من القرن العاشر الهجرى.

- قصة تاريخية وسيرة وعظية.

- طبع حجر بالقاهرة ١٢٩٧هـ.

- ثلاث نسخ أخرى.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة سيدنا معاذ بن جبل رضى الله عنه حين توجه إلى اليمن لتعليم أهله الشرائع، وذكر بعض ما يتعلق بوفاة النبى (ﷺ).

- لم يعلم مؤلفها.

- قصة تاريخية مشتملة على وفاة النبى (ﷺ).

- طبع الشرفية بالقاهرة ١٣٠٢هـ.

- تسع نسخ أخرى طبعات مختلفة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة مسرور التاجر مع معشوقته زين المواصف.

- لم يعلم مؤلفها.

- قصة عجيبة فكاهية غرامية تتضمن حكاية هذا الرجل مع معشوقته المسماة «زين المواصف» موشحة بكثير من الأشعار.

- طبع حجر بالقاهرة.

- ١٤ نسخة أخرى، طبعات مختلفة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة مدينة النحاس وذكر خبر القماقم السليمانية التى جعلت سجناً لبعض مردة الجن على عهد نبى الله سليمان بن داوود عليهما السلام وما يتبع ذلك من عجيب الأخبار وغرائب الآثار.

- قصة أدبية تاريخية مشتملة على أخبار مدينة النحاس ومافيها من عجيب الآثار.

- طبع الشرفية ١٣٠٥هـ.

- نسختان إحداهما ضمن مجموعة مخطوطة بخط مغربى كتبت ١٢٠٧هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة لوسيوس الحمار.

- تأليف: الكاتب اليونانى لوسين، أحد كتاب اللغة اليونانية القديمة فى القرن الثانى المسيحى.

- نقلها عن الفرنسية إلى العربية: صالح حمدى حماد.

- قصة فكاهية من أجمل القصص الخرافية.

- طبع القاهرة ١٩١١م

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة القينة البغدادية.

- مأخوذة من كتاب «تزيين الأسواق بترتيب أشواق العشاق» لداود بن عمر الأكمه الأنطاكى الطبيب ت ١٠٠٨هـ.

- قصة غرامية فكاهية تتضمن حكاية رجل من بغداد عشق قينة على أوفر ما تكون من الحسن والمعرفة بالغناء والضرب على الدفاف.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة قمر الزمان بن الملك شهرمان صاحب جزائر الخالدات وما جرى له مع السيدة بدور بنت الملك الغيور.

- مأخوذة من كتاب «ألف ليلة وليلة».

- قصة شرقية فكاهية من القصص الخرافية تتضمن حكماً ومواعظ ظاهرها الهزل فى باطن الجد.

- طبع القاهرة ١٢٩٩هـ.

- ١٣ نسخة، طبعات مختلفة، إحداها طبعت فى موسكو ١٩٠٨م مصححة بقلم المستشرق فسكى انستيتون ميخائيل عطايا معلم اللغة العربية فى لازار.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة قصر الذهب.

- لم يعلم مؤلفها.

- قصة أدبية وعظية أخلاقية موشحة بكثير من الأشعار تتضمن حديث قصر الذهب الذى ورد ذكره فى مغازى أمير المؤمنين على بن أبى طالب عن رجل أعرابى وفد على النبى (ﷺ) وأعطاه كتاباً يتضمن الاستعانة به عليه السلام على قتل ستة آلاف رجل من بنى رياح كفروا بالله تعالى وكبيرهم يسمى: سهيل بن عطارد.

- ضمن مجموعة مخطوطة كتبت ١٢٥٠هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة قتالة الشجعان.

- مأخوذة من كتاب «سيرة المجاهدين».

- قصة أدبية فكاهية موشحة بكثير من الأشعار تدل على نباهة امرأة وحزمها فى حيل غريبة للتخلص من الفرسان.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة القاضى مع الحرامى.

- قصة تاريخية علمية أدبية فكاهية مضحكة تتضمن أخبار قاضٍ اسمه: محمد بن مقاتل، كان قاضياً للمسلمين فى مدينة خراسان فى عهد هارون الرشيد، مع بعض اللصوص المشهورين بالسرقة.

- طبع حجر بالقاهرة.

- نسختان أخريان إحداهما ضمن مجموعة مخطوطة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة فيروز شاه بن الملك ضاراب ملك بلاد الفرس.

- بقلم: نخلة قلفاط.

- قصة من أعجب القصص التى تناقلتها الألسن وحكاها الحاكون قديمًا تتناول كثيراً من الأهوال والحروب والأخلاق والعادات والفروسية والغرام، وغير ذلك.

- خمسة وأربعون جزءاً فى أربعة مجلدات.

- المجلد الأول والثالث طبع مطبعة المعاهد بالقاهرة، والثانى والرابع طبع العلوم الأدبية بالقاهرة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة فرس العقيلى «جابر» وماجرى للأمير أبى زيد الهلالى بسببها وماجرى له من أجل عالية علية النفس.

- قصة عجيبة وسيرة غريبة تتضمن خبر جابر العقيلى وفرسه وماجرى له مع أبى زيد الهلالى وأبناء جنسه وغير ذلك من الأمور العجيبة والحيل الغريبة موشحة بكثير من الأشعار.

- طبع حجر بالقاهرة ١٢٩٦هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.



of the symposium on Musical creation held by the Supreme Council of culture, of a M.A. Dissertation about the costumes of the ruling and rich class in Syria under the Ottoman rule, and of another dissertation of adapting Nubian ornaments in architecture and rush-woven dishes to suit the printing techniques used to teach art.

In the *Library* of this issue, there is an exposition of the writings of the Irish playwright *John Milengton Sing* (1871-1905), who was inspried by the Irish folk traditions.

In this article by the Egyptian dramatist Abdel–Ghany Daeoud, his literary work was examined on two levels, the Irish folk comedy and the Irish folk tragedy.

In fact, this article is an important contribution in reading folklore in theatre and the theatrical works as folklore.

The issue ends with the third part of the important folkloric bibliography that was compiled by Dr Ibrahim Sha'lan.

Finally, it is important to remined our dear readers that they are encouraged, if they have any questions or comments, to refer them to the Journal. We shall also be pleased to publish texts collected in field.



From French, Dr. Nora Amin translted chapter seven from Jacque chevrier's *La litterature* nègre. In this chapter which reviews the oral heritage of black Africa, he discussed the condition of transmission or, if we use his expression, *time of narration* , and he asks, taking into consideration the strong social tendencies in Africa, when would the time be vavourable – in practice– to transmit oral traditions, and what is the relation between the narrator and his audience, i.e. the position of the narrator / the issue of performance – this relationship which was once described by Levy Strauss as based on genuinity.

From English, the well Known Egyptian dramatist Ra'fat Eddewiry translated an Indian story dramatized by an English playwrigh. The story, *The Prince Who Married His Left Side*, raises many question about the nature of women and love, which is tackled here from a new angle.

Dr Salma Abdel–Aziz presents the first part of her study, *Folkloric Variations on the Srings of Time and Space in a Plastic From*, "There is some aethetic construction in the plastic texts that can not be defined in terms of artistic tendencies or expressive school, because they are a synthetic compound composed of several tendencis and various experiences. They conscienciously or unconscienciouslsy, reflect certain needs, as a reaction to their heritage which is still alive around them. We can precisely say that, plastic texts extend between conscience and unconsience in both perception and execution. Those extences are simply the intensity of tendencies, experiences and craft techniques. They all move within the plastic elements to uncover what is in the conscience and to reflect what exists in the unconscience into the space of the works of art. Through these views, the writer analyses several visual texts based on drawings in Salwa village, kom Ombo, Assoan.This village is rich in such type of mural art that is relevant to the daily life as well as its practices, ceremonies and beliefs.

In an study about Aly Metwaly (1922–1995), Dr Mostafa Abdel Rehim presents a biography of the late artist and a reading of some of his metal sculptures.

He sheds light on the various stages of his life: brith, upbringing, education, culture, exhibtions. He also explained how the artist used decorative and natural elements strongly related to the ancient Egyptian and Islamic art as well as the folkloric traditions and how he reshaped those elements in a new personal style.

In the *Tour* of this Issue, there is a review of the thirteenth congress held by the Arab League's Music Institute in Damascus. There are other reviews

This magical practise is based on the element of writing as an esoteric power: every letter expresses a quantative or numerical value, and the shape of the square is regarded as a magical container.

Building on James Frazer's view that the roots of ancient science extend back to the magical practises, he investigates his case throughout the long heritage of Greek and Muslim writings from the Pythagorean philosophy and the Platonian writings down to the contributions of the Islamic thought, the direct heir of the ancient sciences and philosophy – including the works of Thabit ibn Morrah and the community of *Essafah Brothers* , ibn Sina, Sahrawardi and El-Ghazaly – and finally the so-called Vediac square. Approaching the structure of the magical square practice, he analyzed its componants. the attributes and nature of the magical squares, the numerical usage of letters, the so-called sympathetic numbers, the attributes of letters and selves, the functions and purposes of such magical squares, etc..

In his article, *The Amulet of king Andezon, the merge between folk tales and the belief in amulets*, Ibrahim Kamel Ahmad publishes and commented on the complete text of an amulet.

One of the purposes of this journal is to enrich the Arabic library with important international works in the field of folklore. We have already begun to translate Woeler Brothers, *Es war einmal.* In this issue, we publish the first chapter of their *The Conception of Folk Tale*, translated by the late Ahmad Ammer from the original German edition. "The tendency towards folk tale and its world", the book says, "does not mean to escape from facing reality; it is true that folk tales refer to *past* events, but it often tackles present aspirations and issues of the real world around us, in an attempt to percieve the future ."

In other words, folk tales can be considered a way people used to pass from the present moment to the future. In this chapter, the authors review the characteristics and forms of the folk tale: legendry, animal, magical, satrical folktales.

They also tackled "motif" as a key term in the study of folktales. "Motifs are the building stones of the story.

They are the smallest units of the events in a story, and are often inter related; such interrelation contributes to the sequence of events and helps to preserve the story over ages.

this sense, we should not regard any folkloric work as an artistic creation. On the other hand, a popular artistic work created by an individual and its auther is still known, should not be treated as folklore, because anonymity is a basic characteristic of folkloric works, in spite of the fact that they were, from a both historical and creative point of view, created by individual artists, whose works were instantly adopted and circulated by their societies, which might have adapted them to their views and tastes – even though the original creators might have tailored their works to suit their societies and to express the needs of the community rather than those of the artist himself.

There is also a study by Farouq Khorshid, *A Reading of the Arabian Nights: the one night after the one thousand nights*, in which he sought to reread this famous book of tales. The writer presents here a new reading of the last tale of *The Arabin Nights*, "Ma'ruf the Shoemaker", which compares between many elements of this tale and the introductory theme of the collection, i.e, the tale of king Shahryar who killed his adulterous wife and lost faith in all woman until he married a beautiful maiden, Shahrzad who enchanted him with her stories and restored his faith in women again. Farouq Khorshid compared many elements in both stories: for instance the world of shahryar and that of Ma'rouf; the adultrous wife of Shahryar and the domineering character of Ma'rouf's wife; Sharazed and the daughter of the king whom Ma'rouf married; the son of Marouf and the three sons of Shahrazad. With the end of Ma'rouf's story, the last of the Arabian nights, that masterpiece of our folk literature, is concluded.

It is an artistic reading of the import emphasizing several messages: a social message, as the story underlines the fact that lying and deception can not prevail over sincerity and generosity; a political message which says that there are two competing worlds in every city, a world of kindness and serious work and a world of wealth and deception; a third message is the artistic vision in terms of the comparison between both stories of Ma'aouf and Shahryar within the framework of the dramatic act.

Dr Soliman Mahmoud presents an interesting study about the magical squares in the Arab legacy between science and myth. In his article, he discusses a distinctive phenomenon of the Egyptian folklore, within the category of the so-called folk magic.

This Issue

This issue begins with Safwat Kamal's *Folkloric Traditions and Artistic Creation,* which investigates this dialectic relationship between individual and collective subjectivity, in artistic creation, i.e. between influencing and being influenced. It raises a number of difficult issues and questions that could not be resolved with ready made answers or easily, rushly taken conclusive decisions: for instance, what is art?, it is so complicated an issue that can not be settled once and for all. Through his views about *cultural interaction,* an idea which he has advocated over the past thirty years, he calls for regarding "..art as simply nothing more than what it is, in other words, art is anything that is not unartistic". This principle should be applied to music, literature and even to products the materialistic culture.

It should also be taken into consideration when analyzing the ability of the artist to genuinely express his mental images and feelings, for art, at a certain level, is a kind of an *insight,* and at another level, it is an aethetic record.

Being part of the wide realm of creation, ".. folkloric creative works should submit to the rules of artistic creation, in terms of aethetic values. In

A Quarterly Magazine,
Issued By: General Egyptian Book organization, Cairo.
No. 47, April - June, 1995.

● الاسعار فى البلاد العربية :

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٣٠٠٠ ليرة ، الاردن ٢٥٠ر١ دينار ، الكويت ٢٥٠ر١ دينار ، السعودية ١٥ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤٠ درهم ، البحرين ٥٠٠ر١ دينار ، قطر ١٥ ريال ، دبى ١٥ درهم ، أبو ظبى ١٥ درهم ، سلطنة عمان ٥٠٠ر١ ريال ، غزة/ القدس/ الضفة ٥٠٠ر١ دولار .

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (٤ اعداد) ثمانية جنيهات، ومصاريف البريد ٨٠ قرشاً وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب،

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (٤ اعداد) ١٥ دولاراً للأفراد، ٢٤ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد، البلاد العربية ٦ دولارات وامريكا واوروبا ١٦ دولاراً.

● المراسلات :

مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيش النيل * رملة بولاق، * القاهرة .

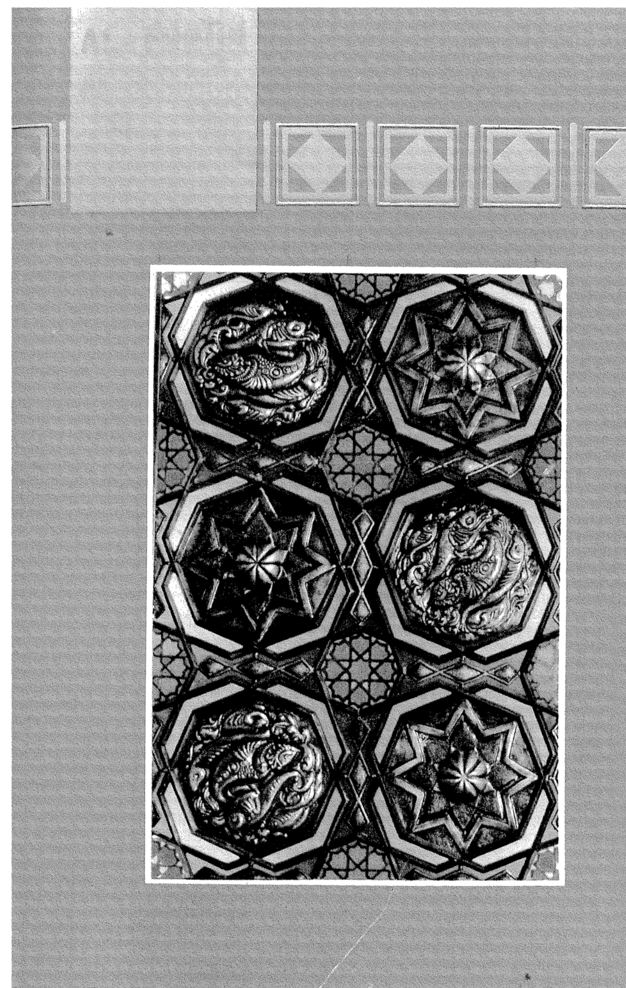
* تليفون : ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

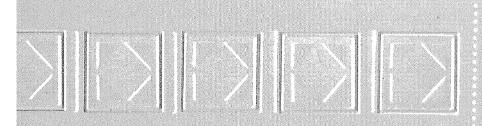
AL - FUNŪN AL - SHAĀBIA

FOLK-LORE

Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief, January 1965.







عدد ٤٨

يولية ـ سبتمبر ١٩٩٥

الثمن ٢٠٠ قرشا

ـيئة المصرية العامة للكتاب





الفنون الشعبية

أسسها ورأس تحريرها فى يناير ١٩٦٥
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس



فهرس

العدد ٤٨ يولية ـ سبتمبر ١٩٩٥

● الرسوم التوضيحية :

محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :

أ . د . سلمى عبد العزيز

د. طارق سويلم

أ . سمير عطوة

● صورتا الغلاف

نماذج من وحدات زخرفية من بيت السحيمى .

الأمامى : اسقف .

الخلفى : مشربية .

● الإخراج الفنى :

صبرى عبد الواحد

● التنفيذ :

الجمع التصويرى

ISSN 1110-5488

رقم الإيداع : ٦٢٨٣ /١٩٨٨

هذا العدد

فى العدد الثالث والأربعين من مجلة «الفنون الشعبية» نشرت دراسة بعنوان «التحليل النفسى والفولكلور» لأرنست **جونز** - ترجمة الأديب الشاب إبراهيم **قنديل**، وقد أثارت هذه الدراسة كثيراً من الأسئلة، فى أذهان القراء، عن علاقة علم النفس بالفولكلور، أو بمعنى آخر كيفية قراءة المأثور الشعبى بالاستعانة بنتائج الدراسات النفسية واختبار هذه الإمكانية.

والحقيقة أن عقولاً مصرية كبيرة قدمت عدة دراسات، فى هذا المجال فى الأربعينيات والخمسينيات، فى عديد من الدوريات التى كانت تصدر فى تلك المرحلة المزدهرة من الفكر المصرى.. والمجلة تقدم، فى هذا العدد، نص مقال المرحوم الأستاذ الدكتور **محمد محمود الصياد** والمنشور فى مجلة «علم النفس» المجلد الأول، أكتوبر ١٩٤٥، العدد الثانى. هذه المجلة التى لعبت دوراً فى الحياة العلمية والثقافية بوجه عام وفى مجال الدراسات النفسية على وجه الخصوص، وقام على رئاسة تحريرها، د. **يوسف مراد** (مدرس علم النفس بجامعة فؤاد الأول - القاهرة الآن)، وهو دكتور فى الآداب، ود. **مصطفى زيور** (مدرس علم النفس بجامعة فاروق الأول - الإسكندرية الآن)، وهو دكتور فى الطب. والدراسة المنشورة بعنوان «نفسية الشعب المصرى من أغانيه»؛ حيث يقدم الأستاذ الدكتور **أحمد مرسى** لها بدراسة تكشف عن جوانب مهمة من الاتجاهات العلمية فى دراسة المأثورات الشعبية واهتمام العديد من علماء الدراسات الإنسانية بدراسة جوانب مهمة من الإبداع الشعبى المصرى.

وهذه الدراسة - التى ننشرها الآن - تنشغل بالبحث عن العلاقة بين الذاتية الفردية والذاتية الجماعية فى الإبداع الفنى وفى القلب منه الإبداع الشعبى.. يقول د. **محمد محمود الصياد**: «ولم تكن الأغانى، فى نشأتها، عند أية أمة إلا ترجمة لعواطف شخصية، أو تصويراً لشعور فردى خاص، ولكنها بتطور الأمم أخذت تتدرج إلى التعبير عن خلجات عامة، وإلى تصوير مشاعر جماعية، ومن هنا كان سر انتشارها على الألسن وترديدها فى جميع الأمكنة، وذلك لأن العواطف الفردية فيها صادفت هوى فى نفوس الجماعة فطربت لها،

ووجد كل فرد منها نفسه فى تلك الأغنية، التى لم تعد - بعد ذيوعها - معبرة عن نزعة فردية؛ بل أصبحت صدى لعواطف الشعب جميعه، يستطاع منها دراسة نفسيته، والحكم على شخصيته، ومبلغ تكامل تلك الشخصية أو انحلالها. وأصبح فى مقدرة التاريخ التحليلى الحديث أن يتخذ من الأغانى «الشعبية» مصدراً مهماً يلقى ضوءاً غامراً على المقومات الشخصية للأمة، ويحلل التيارات النفسية التى تتنازعها. وتوجه تاريخها الاجتماعى على وجه الخصوص». ويضيف د. **محمد محمود الصياد**: «وفى هذا البحث «تمهيد أولى» - نفتح به الباب لمن يريد أن يلجه - فى دراسة الأغانى الشعبية فى مصر على ضوء ماوصل إليه علم النفس الحديث من آراء ونظريات، «ومحاولة مبدئية» لفهم نفسية الشعب المصرى من الأغانى التى تتردد على ألسنة أفراده . ولعل فى هذه المحاولة استجابة لتلك الدعوة التى وجهها أستاذنا **أمين الخولى** على صفحات العدد الأول من هذه المجلة «إلى الذين يرفعون القواعد فى المدرسة النفسية فى درس الأدب وتاريخه» فما الأغانى إلا لون من ألوان الأدب؛ بل اللون الزاهى الوضاء من ألوانه». وينتقل د. **الصياد** إلى السؤال عن غرام الشعب المصرى بالغناء إلى حد الولع، فما السبب فى حرص المصريين على هذا الجانب واحتفالهم به؟

ثم يقوم بتقسيم مصر إلى أربع مناطق غنائية، على حد تعبيره إن صح مثل هذا التعبير، بغرض الدرس فقط. وتتعدد القضايا والعناوين: ولع بالغناء، مناطق غنائية، عقلية زراعية، كبت ولكن...!!، قضاء وقدر..، شعور بالنقص، انفعال صادق. إلا أن ما يحتاج إلى مناقشات لاتنتهى هو الخلاصة العامة التى اختتم بها هذه الدراسة....

يلى تلك الدراسة دراسة الدكتورة **فريال غزول**: «التنظير فى الفولكلور: دراسة مقارنة» ـ وهى ضمن الدراسات التى قدمت فى الملتقى الأول للفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة ـ وتؤكد فيها على قيمة ـ كم رددناها مراراً وتكراراً فى أكثر من مناسبة - : إن على الباحث الفولكلورى أن يبدأ وينتهى من «الميدان»؛ نعنى الجمع الميدانى.

فنرى معها «ثلاث مقاربات للتنظير فى ماهية الفولكلور لمفكرين معروفين بالاهتمام بالفنون الشعبية: الباحث الروسى **فلاديمير بروب** (١٨٩٥ - ١٩٧٠)، والمناضل الإيطالى **أنطونيو جرامشى** (١٨٩١ - ١٩٣٧)، والشاعر الهندى **أ. ك. رامانوجان** (١٩٢٩ - ١٩٩٣)، وذلك عبر استقراء خصوصية مصطلحاتهم وآليات استدلالهم».

وتقول د. **فريال غزول**: «إن دراسة **بروب**، التى سأعنى بتقديمها وتحليلها، هى بحث بعنوان «خصوصية الفولكلور» نشرت فى دورية لينينجراد عام ١٩٤٦، أى بعد أن قضى بروب عشرين عاماً باحثاً فى فرعه، وبعد أن كتب عن الحكاية الشعبية الروسية وعن تحولاتها وجذورها وموتيفاتها»....

«أما المفكر الماركسى الكبير **جرامشى** فقد كتب عن الفولكلور وهو فى سجون إيطاليا الفاشية، بعد أن شارك مناضلاً وصحفياً فى الحزب الشيوعى؛ أى أن كتاباته تشكل مرحلة نضوجه الفكرى وتأمله فى تجربته السياسية». وتضيف : «أما الشاعر الهندى **رامانوجان** المزدوج اللغة؛ والذى نشر دواوين شعرية بالإنجليزية وبلغته «الكانادية»، وترجم قصائد كلاسيكية عن «التاميلية» لغة جنوب الهند، فقد كتب العديد من الدراسات فى فولكلور الهند وجنوب آسيا، وجمع كماً هائلاً من الحكايات الشعبية، وقد اجتزت من بحوثه دراسة موسعة

قدمها فى مؤتمر عن الفولكلور الهندى عام ١٩٨٠ بعد أن أصبح له باع فى الأوساط الفولكلورية العالمية، وأصبح معروفاً بوصفه متخصصاً فولكلورياً بالإضافة إلى سمعته بوصفه شاعراً مرهفاً....،

وأيضًا تؤكد د. فريال غزول أهمية التوجه النقدى نحو المنجزات النظرية والاصطلاحية وفهم المشروعات العلمية المطروحة فى سياقها الزمنى والمكانى...: «فاهتمام بروب، علمياً، ينصب على الماضى، وهم جرامشى، إيديولوجياً، يتوجه إلى المستقبل، وهاجس رامانوجان جمالى، فى المقام الأول، ويتعامل مع الحاضر وكيفية التواصل بين طرفى العمل الأدبى: مقدمه ومتلقيه».

* * *

وفى إطار احتفال المجلة بمرور ثلاثين عاماً على صدورها، وضمن احتفالية المجلس الأعلى للثقافة، لجنة الفنون الشعبية، كنا قد قررنا فى بادئ الأمر أن نصدر عدداً كاملاً من أعداد هذا العام لهذه المناسبة. إلا أننا راعينا حق القارئ علينا سواء أكان من المتخصصين فى المجال أو من الهواة، فقررنا أن نحتفل بنشر عدد من المقالات فى كل عدد وألا يحتل هذا الاحتفال عدداً واحداً؛ بل أن يكون عام ١٩٩٥ هو عام احتفال بالمجلة، وفى هذا العدد مجموعة من المقالات يتصدرها مقال الأستاذ الدكتور محمود ذهنى وعنوانه «دور المجلة فى الحياة الثقافية»، وهو استعراض فى بيان دور المجلة فى مجال الأدب الشعبى وفق عدة مفاهيم: ما الثقافة؟ ما التربية؟ ما الإعلام؟ وما دور الأدب الشعبى فى كل هذه المفاهيم... ويقول د. محمود ذهنى فى خاتمة مقاله: «من هنا فإن المجلة تعى حقيقة رسالتها وهى أنها وسيلة فعّالة من وسائل الثقافة العامة إلى جانب دورها المتخصص بالنسبة إلى الباحثين والدارسين، وعلى الرغم من أن الموازنة بين الجانبين تعتبر معادلة صعبة إلى حد ما، إلا أن المجلة نجحت، إلى حد كبير، فى إيجاد توائم بينهما، ساعدها على ذلك أن الفنون الشعبية تعتبر فنوناً جماهيرية قريبة من فهم ووجدان الشخص العادى، فضلاً عن أنها مطلب يكاد يكون ملحاً لكلا الجانبين؛ لهذا فإن مجلة الفنون الشعبية ـ أكثر من أية مجلة متخصصة أخرى ـ تضع فى اعتبارها أنها أداة من أدوات الثقافة العامة بمثل ـ وربما أكثر من ـ كونها مجلة متخصصة».

يلى هذا مقال الأستاذ صفوت كمال بعنوان «المسيرة»، وهو تقديم لمقال الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس والذى نشر فى مجلة «الهدف» الجامعية تحت عنوان «أبو زيد الهلالى فى الجامعة»، ويشرف المجلة أن تنشر صورة لهذه المقالة، تلى المسيرة التى يقدمها الأستاذ صفوت كمال: «إن إصدار مجلة الفنون الشعبية فى يناير ١٩٦٥، والعمل على استمراريتها حتى بعد توقفها ١٩٧١، ثم إعادة إصدارها فى ١٩٨٧، كان فى واقعة الثقافى هو حرص وتأكيد على مسيرة هذه المجلة واستمرارية دورها الريادى فى الإعلام عن الفنون الشعبية، علماً وفناً، والكشف عن مقومات الإبداع الشعبى بمكوناته الإنسانية والواقعية. ولكى تأخذ مأثوراتنا الشعبية مكانتها فى التراث الإنسانى العالمى باعتبار الفنون الشعبية تعبيراً مباشراً عن فكر ووجدان الإنسان وهى تحقيق، فى الوقت نفسه، لقدرات الإنسان فى إدراك الجمال والتعبير عنه خلال ممارسة حياته اليومية الجارية»..

كما يقدم الأستاذ إبراهيم حلمى عرضاً لإصدارات الدوريات العربية المعنية بالفولكلور فى أشكال مختلفة يمكن الوقوف عندها: دورية الفنون الشعبية (مصر)، والتراث الشعبى (العراق)، والفنون الشعبية (مصر)، وبعض إصدارات خاصة من مجلة «عالم الفكر» (الكويت)، والفنون الشعبية (الأردن)، والتراث

والمجتمع (فلسطين)، ونشرة «وازا» (السودان)، والفولكلور السوداني (السودان)، والمأثورات الشعبية (قطر).

ويقول الأستاذ إبراهيم حلمي: «إن النظرة السريعة على خريطة النشر للمادة الفولكلورية في دوريات الوطن العربي المعنية بالفولكلور توحي، منذ البدء، بأنها قليلة وغير كافية؛ إذ إن ثلاث دول عربية هي وحدها التي تحملت عبء هذا الإصدار، وهي: مصر والعراق والأردن، أما مجلة «المأثورات الشعبية»، التي يصدرها مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، فلها وضع خاص. هذا من ناحية، فضلاً عن توقف الإصدار كلية في السودان، وتوقف الاتصال والتبادل الثقافي بين بعض الأقطار العربية وإصدارات العراق والأردن المعنية بالفولكلور من ناحية أخرى».

يلي ذلك مقال آخر، ضمن الاحتفالية، «الثقافة المادية والفنون التشكيلية ومسيرة مجلة الفنون الشعبية» للدكتور هاني إبراهيم جابر؛ حيث يتعرض لمكانة الدراسات التشكيلية والثقافة المادية بالمجلة منذ صدورها حتى الآن، «ومن ناحية أخرى اهتمت المجلة، في بداية أعدادها، بالبعد الجغرافي للثقافة التشكيلية وللثقافة المادية فقدمت الكثير من الدراسات لمنتجات تتبع محافظات بعينها لها خصائصها الاجتماعية المتفردة» ..

ويضيف د. هاني جابر: «إن هذه المجلة، شديدة الخصوصية وأقرب المجلات إلى الهوية المصرية العربية، وإلى ثقافتها الإنسانية النابعة من عمق تاريخها، ومن مميزات موقعها، لجديرة بأن تكون في مكان مخصص لها معد بالوسائل اللازمة والمعدات التي تحقق لها مسيرة أفضل. وأرى أن هذه المجلة العلمية والجماهيرية، أيضاً، لهي، في الواقع، عدد من المجلات تقع في مجلة واحدة اسمها الفنون الشعبية» ..

كما ينقلنا الفنان الأستاذ محمد قطب إلى التجربة الحية المعاشة للمجلة بعنوان «الحلم بمجلة للفنون الشعبية : تجربة وملاحظات»، هذا المقال الذي تتداخل فيه الذكرى بالتجربة العملية - على حد قوله - نموذج للوفاء لأستاذ كبير هو الأستاذ عبد السلام الشريف - شفاه الله وعافاه - وأيضاً ملاحظات جديرة بالمناقشة للعمليات التنفيذية لمجلة ثقافية من الغلاف إلى الورق .. والحبر والرسوم التوضيحية ..

ثم يتناول الباحث الموسيقي الأستاذ فرج العنتري الجوانب الموسيقية في أعداد مجلة الفنون الشعبية من إصدارها الأول إلى أعدادها الأخيرة، تناولاً ببليوجرافياً مركزاً على حصر دلالات موضوعات الموسيقى في المقالات والبحوث المنشورة في ضوء ترتيبها الزمني «طبقاً للتقسيم المعمول به في تفريعات الموسيقى الشعبية من الغناء بأنواعه، والعزف بأنواعه، ومن فصائل الآلات ومفرداتها، وإلى جانب ما ظهر من اتجاهات أخرى» ..

ويستكمل الباحث الأستاذ مصطفى شعبان جاد فهرس المجلة، ففي هذا العدد، يقدم فهرساً تفصيلياً لأعداد المجلة من العدد (٣٧) لسنة ١٩٩٢ إلى العدد (٤٥) لسنة ١٩٩٤ . ويأتي هذا الجزء من الفهرس التفصيلي للمجلة ليكون مكملاً لما سبق نشره من فهارس في الأعداد (٢٧، ٢٨، ٣٨، ٣٩)؛ ليصبح لدينا فهرساً كاملاً لأعداد المجلة من العدد الأول إلى العدد (٤٥)؛ أي من يناير ١٩٦٥ حتى ديسمبر ١٩٩٤ .

ولما كنا قد قدمنا، في أعداد مختلفة، ملفات لنصوص شعبية من الميدان لبعض مناطق : النوبة وسيوه والوادي الجديد وسيناء والواحات، ففي هذا العدد نقدم «كف العرب» لدى عرب الطحاوية بسعود محافظة الشرقية، وعلى حد تعبير الأستاذ الطحاوي سعود : إن كف العرب هو أحد فنون القبيلة، وهو عبارة عن

نص قولى يقال فى مناسبة معينة بمراسم معينة، وغالباً ما تكون الأفراح هى الزمان المناسب الذى تقام فيه مراسم الكف»، ثم يتناول الأستاذ سعود هذه المراسم بالوصف ويشرح المفردات المستغلقة ومعانيها وينهى موضوعه بنص مجرودة العرب .

وننتقل مع الكاتبة **ميرال الطحاوى** إلى نماذج من غناء الشعراء، أثناء احتفالية كف العرب، قامت على جمعها وتقديم معانٍ لمفرداتها ودلالاتها، تبدأ من وصف المكان إلى استعراض النسب، ثم وصف الاحتفالية : «يختارون الأيام القمرية موعداً لأعراسهم فى الفضاء وأكثره فى ساحات البيوت التى يفضلونها رملية وبلا زروع. يقف صف الكف على شكل نصف دائرة أو صف طويل، ويهنهنون بالعلم؛ نغمات بمقاطع متكررة حتى تخرج الباشا أو البيه أو الحجالة كما يسمونها، وهى امرأة عادة ما تكون عبدة سوداء... وتطلق المجاريد على لسان شاعرهم أو شعرائهم»، وبهذا الملف نكرر الدعوة إلى أهمية الجمع الميدانى وأهمية النصوص من «الفنون الشعبية» المجموعة ميدانياً. ويسر المجلة أن تتلقى أية دراسات ميدانية أو نصوص مجموعة من الميدان جمعاً دقيقاً وموثقاً ..

وفى هذا العدد تستكمل الدكتورة **سلمى عبد العزيز** دراستها : «تنويعات فولكلورية على أوتار الزمان والمكان بصور تشكيلية»، ففى الجزء الأول ـ الذى نشر فى العدد السابق ـ قراءة تحليلية للنصوص المتعددة المرئية التى تعتمد على الرسم بقرية «سلوه» بمدينة كوم امبو بمحافظة أسوان، وهنا، تطرح «آثار هذه الحركة الإبداعية الشعبية باعتبارها أسلوباً تعبيرياً عن فكرة الزمان والمكان فى أعمال بعض الفنانين التشكيليين الذين تعايشوا مع هذا الأسلوب، واستلهموا من أدائه الكثير من الصفات والخصائص؛ فظهرت فى أعمالهم أهمية «الاستلهام» من الرسومات الشعبية؛ باعتبارها معبرة عن الظواهر المكانية، وعن حركة الزمان وصيرورته» ..

ونصل إلى جولة «الفنون الشعبية»، والتى تتضمن محاورة مع الأستاذ الدكتور **أسعد نديم** (الأستاذ غير المتفرغ، بالمعهد العالى للفنون الشعبية، أكاديمية الفنون) حول مشروعه العلمى وما يرتبط به من تصورات نظرية ومنهجية وتجارب «الفولكلور التطبيقى» من مشروعات قام عليها : مشروع معهد «المشربية» لتنمية فن بلادنا .. إلى إدارته لمشروع توثيق وترميم «بيت السحيمى»، وقد حاوره الأستاذ **حسن سرور** حول رؤيته الثقافية والفنية فى الثقافة المادية والإبداع الشعبى ..

وأخيراً.. تقدم مكتبة الفنون الشعبية كتاب «دليل العمل الميدانى لجامعى التراث الشعبى» وضعه مجموعة من الباحثين، وأشرف عليه وقدمه الأستاذ الدكتور **محمد الجوهرى**؛ حيث يقدم الباحث الأستاذ **محمد حسن عبد الحافظ** قراءة للجزء الأول منه عبر ثلاثة محاور:

(١) الإسهامات التى قدمت فى حقل الدراسات الفولكلورية العربية فى مصر.

(٢) موضع هذا الكتاب فى الخارطة العلمية الفولكلورية.

(٣) الفروق بين جامع الميدان والباحث الفولكلورى.

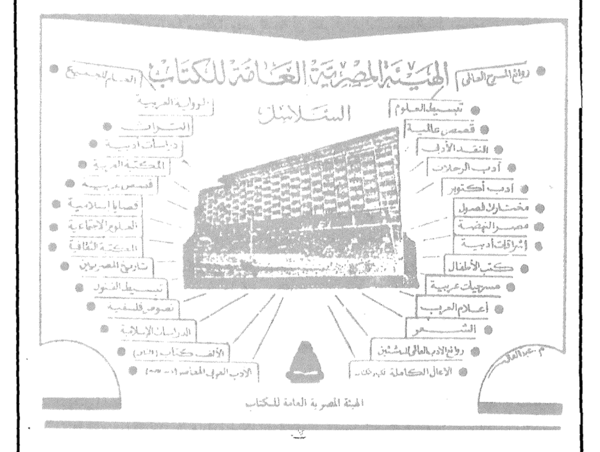
يلى ذلك «ببليوجرافيا التراث الشعبى: قوائم الأدب الشعبى فى مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٦٨» للأستاذ الدكتور **إبراهيم أحمد شعلان.**

التحرير

الهيئة المصرية العامة للكتاب

كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة UN تلكس جيبو ٩٣٩٣٢ ـ القاهرة ـ
ت : ٧٧٥٠٠٠

● ● تقدم هيئة الكتاب خدماتها فى مجال الثقافة بأشكال عديدة فالى جانب مكتباتها العامة العامرة بالكتب والمفتوحة مجانا أمام الجماهير للاطلاع والبحث فهى تقدم الكتاب بأرخص الأسعار مع العديد من السلاسل والمجلات



وتصدر الهيئة المصرية العامة للكتاب شهرياً مجلات : القاهرة وإبداع والمسرح.
وتصدر كل ثلاثة أشهر المجلات الآتية :
فصول ـ عالم الكتاب ـ علم النفس ـ الفنون الشعبية ـ العلم والحياة .

رئيس مجلس الإدارة
أ . د . سمير سرحان

هذه الدراسة

نفسية الشعب المصرى من أغانيه

د. أحمد على مرسى

أتيح لى، فى بداية حياتى الجامعية، أن أعرف أستاذى المرحوم الأستاذ الدكتور محمد محمود الصياد، باعتباره، أولاً، واحداً من أساتذة الجغرافيا الذين تتلمذت عليهم، وربطنى بكثير منهم صداقات أعتز بها، سواء من جيل الدكتور الصياد، أو من جيل تلاميذهم، ذلك أننى استعنت بدراساتهم ومشورتهم عندما بدأت رحلتى فى البحث العلمى، والعمل الميدانى فى المأثورات الشعبية، خاصة الصديق الكبير الأستاذ الدكتور محمد صبحى عبد الحكيم. وثانيًا باعتباره واحداً من أوائل الذين أسهموا بالكتابة فى الأعداد الأولى من المجلة، وكنت وقتها حلقة الاتصال بين أستاذى المرحوم الدكتور عبدالحميد يونس، وبين من يدعون للكتابة فى المجلة، فكنت أنا الذى أذهب إليهم لأخذ المقالات، وأضعها أمام الدكتور عبد الحميد، ثم بين يدى الأستاذ عبدالسلام الشريف - شفاه الله وعافاه - ثم أحملها إلى المطبعة، وأعود بها مرة أخرى مصححة إلى صاحبها، مع ما أعده الأستاذ عبد السلام الشريف من إخراج لها ليرى فيها رأيه وهكذا..

كنت أذهب إلى المرحوم الدكتور الصياد فى منزله، فيستقبلنى حفيًا بى، وإذا بى أكتشف أن الدكتور الصياد أديب ينظم الشعر، وكنت وقتها مندهشًا من تمكنه من اللغة العربية الذى يتمثل فى دقة التعبير، وجمال الصياغة، وسلامة اللغة، وهو فى الحقيقة أمر تميز به هذا الجيل من الجغرافيين العظام، واستمر تقليداً بين كثير من تلاميذهم، يقف فى مقدمتهم الصديق الأستاذ الدكتور أحمد إسماعيل، على سبيل المثال.

على أية حال، لم تتح لى الفرصة لكى أقرأ هذا المقال الذى نقدمه اليوم لقارىء المجلة تحية لهذا الأستاذ الكبير، والغريب أنه لم يوجهنى إلى قراءته، إبان تلك المرحلة (١٩٦٤)، رغم علمه بأننى اخترت الأغنية الشعبية موضوعاً لدراستى فى مرحلة الماجستير. وحصلت على الدكتوراه، ومضت سنوات بعدها وجاء إلى أحد طلابى فى قسم علم النفس بهذا المقال، واندهشت وعاتبت الدكتور الصياد على أنه لم يذكر لى أن له مقالاً فى هذا الموضوع، فإذا به يقول لى: إن الزاوية التى نظر منها إلى الأغنية الشعبية مختلفة، وأنه لم يرد أن يكون لهذا المقال تأثير على وأنا فى بداية طريقى، وأنه فضل أن أشق هذا الطريق معتمداً على الرصد الميدانى، والمواجهة الواقعية للمادة وللناس. هذا بالإضافة إلى أن كثيراً من الآراء التى ذكرها تحتاج إلى إعادة نظر وإلى تمحيص، ومن ثم خشى من تأثير ذلك كله على، وخوفًا من أقع فى خطأ يقع فيه كثير ممن يبدأون حياتهم العملية، فيأخذون ما ينتهى إليه أساتذتهم باعتباره الصحيح الذى لا يقبل النقد، فى حين أننا فى الدراسات الإنسانية نحتاج، دائمًا، اختبار النتائج من آن لآخر، تبعًا للتقدم الذى يحدث فى هذه

الدراسات، من ناحية المنهج ، ومن ناحية استخدام الأدوات.. إلخ. وأياً ما كان رأيى آنذاك، إلا أننى احترمت رأى الأستاذ الدكتور الصياد، وناقشته فى بعض ما جاء فى المقال ولكم تمنيت، حينئذ، أن يكون معى جهاز تسجيل لتسجيل هذه المناقشة الثرية.

ومضت سنوات أخرى، وتراكمت أوراق وكتب، وانشغالات هنا وهناك، وأثناء إعادة ترتيب بعض الأوراق، عثرت على المقال، وكنت أبحث عنه فلا أجده، وكان أن اتفقت آراء الزملاء فى المجلة على أن نعيد نشره، باعتباره جزءاً من سياسة المجلة - إعادة نشر بعض المقالات والدراسات التى نشرها الرواد - فى الاهتمام بالمأثورات الشعبية؛ لإدراكنا أنه أصبح من الصعوبة بمكان، على كثير من الدارسين، العثور عليه، خاصة إذا كانت المجلة التى نشرت فيها الدراسة قد توقفت عن الصدور.

يبقى أن نشير إلى أن أهمية الدراسة - المقال، تأتى من تنبه الدكتور الصياد إلى عدة أمور تشكل الخصائص التى تميز المأثور الشعبى عن غيره، مع ملاحظة أنها نشرت فى منتصف الأربعينيات. هذه الخصائص هى فكرة الجمعية التى تقوم عليها المأثورات الشعبية فى مقابل الفردية التى تميز غيرها من أشكال الإبداع الإنسانى، فهذه الأغانى التى جعلها محوراً لدراسته، «تصوير لمشاعر جمعية»، وهى «صدى لعواطف الشعب جميعه»، وقد قاده هذا إلى أن يقرر أنه: يستطاع منها دراسة نفسية الشعب والحكم على شخصيته.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تنبهه إلى أن المأثورات الشعبية مجهولة المؤلف أو المصدر، وأنه يصعب تحديد زمنها أو عمرها.

أمر آخر جدير بالالتفات وهو تقسيمه لمصر - وهو تقسيم صحيح إلى حد كبير - إلى أربع مناطق غنائية، ويمكن القول أربع مناطق متميزة بمأثوراتها الشعبية عامة، مما سيجده القارىء، ولا حاجة بنا، هنا، إلى ترديده مرة أخرى.

قد نختلف مع أستاذنا الدكتور الصياد فى بعض النتائج التى رأى أنها تشكل خصائص مميزة للشعب المصرى نفسياً، والتى أرجع البعض منها إلى طبيعة البيئة المصرية باعتباره جغرافياً متميزاً، والتى يمكن أن نردها إلى عوامل أخرى، يلعب العامل الجغرافى فيها دوراً بارزاً لاشك فيه؛ لكنه لا يمكن أن يكون العامل الوحيد.

كما لعلنا نختلف معه فى وصفه للشعب المصرى بأن لديه شعوراً عميقاً أو شديداً بالدونية؛ نتيجة لانعدام التوافق الاجتماعى بين أفراده والوسط الذى يعيشون فيه، ولا ينبع هذا الاختلاف، فى حقيقته، من أسباب أخلاقية، أو من رغبة فى تخليص الشعب المصرى من صفة مرذولة سواء على المستوى الفردى، أو الجمعى، وإنما لأن مثل هذه النتيجة تحتاج إلى تمحيص أكبر، ودراسة أعمق، وربما كان هذا دافعاً للمتخصصين فى الدراسات النفسية أن يقدموا على اختبارها، وبيان مدى انطباقها على الشعب المصرى أو عدم انطباقها؛ فعلى سبيل المثال، عندما يقول: إن الغالبية العظمى من الناس معتادين على التوكأ على العصى - هذا إذا كانت الملاحظة صحيحة - مما يدل على أنهم لا يثقون بأنفسهم وأنهم يتلمسون، دائماً، المعونة من شىء ما، إنما يحتاج إلى تأمل وتدبر؛ لا لأن الملاحظة، فى حد ذاتها، غير صحيحة فحسب؛ بل لأن المسألة تحتاج إلى تحليل للعادات والتقاليد، وفهم لدور العصا، واقتراب ممن يستخدمون العصا، سواء للتوكأ أو على اعتبارها دلالة على المكانة الاجتماعية والمهابة، أو لارتباطها بنوع العمل.. إلخ.

على أية حال، تثير الدراسة كثيراً من القضايا التى نأمل أن تجد من يناقشها من المتخصصين، ولعلها دعوة للزملاء الذين يعملون فى هذا المجال، وخاصة مجال الدراسات النفسية، أن يثروا هذا الجانب بدراساتهم، وتحليلاتهم، فإنهم بذلك يقدمون خدمة جليلة للعلم، وللوطن.

وتحية أخيرة لروح هذا الأستاذ الكبير، ودعاء إلى الله أن يجزيه خيراً، جزاء ما قدمه للعلم ولأبنائه.

نفسية الشعب المصرى من أغانيه

د. محمد محمود الصياد

حدث أبوبكر محمد بن داود الدينورى قال: كنت بالبادية فوافيت قبيلة من قبائل العرب فأضافنى رجل منهم وأدخلنى خباءه، فرأيت فيه عبدًا أسود قعيدًا ورأيت قبالته إبلاً وجمالاً قد ماتت ويقى منها جمل ناحل ذابل كأنه ينزع روحه، فقال لى الغلام: «أنت ضيف. ولك أن تشفع لى عند مولاى، فإنه مكرم لضيفه ولا يرد شفاعتك فى هذا القدر». فلما أحضر الطعام قلت: «لا آكل مالم أشفع لهذا العبد». فقال: «إن هذا العبد أفقرنى وأهلك جميع مالى». فقلت: «ماذا فعل..؟!»، فقال: «إن له صوتًا حسنًا، وإنى كنت أعيش من ظهور هذه الجمال فحملها أحمالاً ثقالاً، وكان يحدو لها حتى قطعت مسيرة ثلاثة أيام فى ليلة واحدة من طيب نغمته؛ فلما حطت أحمالها ماتت كلها إلا هذا الجمل. ولكن أنت ضيفى فلكرامتك وهبته لك». فأحببت أن أسمع صوته. فلما أصبحنا أمره أن يحدو بى على جمل قوى ليستقى الماء من بئر هناك. فلما رفع صوته هام ذلك الجمل، فوقعت على وجهى فما أظن أنى سمعت قط صوتًا أحسن منه..».

وسواء أكانت هذه القصة حقيقية أو موضوعة فإنها تدل - وأمثالها كثير - على ما للغناء من أثر؛ فهو إحدى الوسائل التى تهيىء النفوس للتسامى، وتنزع بها إلى الكمال، وتثير فيها النشاط والقوة حتى لقد قال أفلاطون: «من حزن فليستمع إلى الأصوات الجميلة، فإن النفس يخمد نورها إذا حزنت؛ فإذا ما استمعت إلى الغناء اشتعل منها ما خمد»، فليس عجباً، إذن، أن نتخذ الأغانى التى يرددها شعب ما ويغرم بها، سبيلاً إلى فهم هذا الشعب، ونوراً يهدى إلى الروح التى تسود فيه.

لعواطف شخصية، او تصويرا لشعور فردى خاص؛ ولكنها بتطور الأمم، أخذت تتدرج إلى التعبير عن خلجات عامة، وإلى تصوير مشاعر جماعية، ومن هنا كان سر انتشارها على الألسن وترديدها فى جميع الأمكنة، وذلك لأن العواطف الفردية فيها صادفت هوى فى نفوس الجماعة فطربت لها ووجد كل فرد منها نفسه فى تلك الأغنية، التى لم تعد - بعد ذيوعها - معبرة عن نزعة فردية؛ بل أصبحت صدى لعواطف الشعب جميعه، من خلالها تتم دراسة نفسيته، والحكم على شخصيته، ومبلغ تكامل تلك الشخصية أو انحلالها وأصبح فى مقدرة التاريخ التحليلى الحديث أن يتخذ من الأغانى «الشعبية» مصدراً مهماً يلقى ضوءاً غامراً على المقومات الشخصية للأمة، ويحلل التيارات النفسية التى تتنازعها، وتوجه تاريخها الاجتماعى على وجه الخصوص. وفى هذا البحث «تمهيد أولى» - نفتح به الباب لمن يريد أن يلجه - فى دراسة الأغانى الشعبية فى مصر على ضوء ما وصل إليه علم النفس الحديث من آراء ونظريات، و «محاولة مبدئية» لفهم نفسية الشعب المصرى من الأغانى التى تتردد على ألسنة أفراده. ولعل فى هذه المحاولة استجابة لتلك الدعوة المباركة التى وجهها أستاذنا أمين الخولى على صفحات العدد الأول من هذه المجلة «إلى الذين يرفعون القواعد من المدرسة النفسية فى درس الأدب وتاريخه»، فما الأغانى إلا لون من ألوان الأدب؛ بل اللون الزاهى الوضاء من ألوانه.

٢- ولع بالغناء

ولعل أهم ما يسترعى النظر غرام الشعب المصرى بالغناء إلى حد الولع؛ فهو يتغنى بكل شىء.. بالقرآن وبالآذان، وبالطقطوقة والموال؛ بل يتغنى بالعبارات التى ليس لها معنى كـ «هيلا هوب هيلا»، أو «هيلا ليصا... هيلا ليصا»، يتغنى بها جماعات العمال أثناء تأدية الشاق من الأعمال؛ وهو يتغنى فى كل مناسبة... فى الأفراح والمآتم، وفى حفلات الذكر والزار، وفى أوقات العمل وأوقات الفراغ، حتى أن الباعة يأبون إلا أن يعلنوا عن سلعتهم بنداءات موقعة أجمل توقيع، وأغنيات دقيقة الوضع، شجية اللحن، ولا ينسى الكثير منهم أن يستعين بفن الموسيقى إلى جانب فن الغناء؛ فلبائع الدندرمة زمارته، ولساقى العرقسوس طاساته، ولبائع غزل البنات أجراسه؛ يوقع كل منهم على آلته المختارة فى مهارة وإتقان، ويردد نداءه الخاص عذباً ورقيقاً أحياناً، خشناً أجشاً فى معظم الأحايين:

فللعنب عندهم:

أبيض وجميل يا عنب   أحلى من المنعاد ياعنب

وللتين: صلى وجمع بدرى   يا تين

للفجل: أرضك طميه   يا لوبيا

من جنينتنا البحرية   يا لوبيا

اللى بلا سنان   يا لوبيا

يا كل فدان   يا لوبيا

وأكثر من هذا هناك من الأغانى ما يشتمل على أكثر من صنف من الأصناف:

يا تمرحنة رحلنا من منازلنا

يا خوخ خنّونا الحبايب وِحْنا ما خنّا

لَمُّونَ لَمُّونا العوازلْ وِحْنا مالمنا

يا نخلِ نخْ المطايا للفراش والنوم

يا نبق نبقاش حبايب زى ما كنا

فما هو السبب فى حرص المصريين على هذا الجانب واحتفالهم به؟ أجاب على هذا السؤال الأستاذ أحمد بك أمين فقال: «ربما كان سببه توالى البؤس على مصر عصوراً طويلة جعلت الطبيعة له متنفساً بكثرة الغناء وكثرة الموسيقى. ولذلك كانت الطبقة البائسة فى الأمة أكثر الناس ميلاً إلى الموسيقى والغناء؛ يغنون وهم يصنعون، ويغنون وهم يسيرون.......»، ثم قال: «قد يكون هذا تعليلاً يقال ولكنه لا يثبت على الامتحان، فهل مصر أبأس من غيرها من بلاد الشرق؟ وهل القاهرة أبأس من غيرها من القرى؟»[١]، وبالرغم من أن الأستاذ يقلل من أهمية التعليل الذى ذكره إلا أنه، فى الواقع، التعليل الوحيد، أما احتجاجه بأن مصر ليست أبأس من غيرها من بلاد الشرق فهو احتجاج غير صحيح؛ فليست قيمة البؤس بمظاهره وإنما بمبلغ الإحساس بهذا البؤس؛ ومن ثم كان التجاؤه إلى الغناء لينفس به عن كربته، ويخفف من آلام البؤس التى يحسها أشد إحساس.

٣- مناطق غنائية

يمكن أن نقسم القطر المصرى إلى أربع مناطق غنائية - إن صح مثل هذا التعبير - هى منطقة الدلتا، فالوادى، ثم الفيوم وسيناء.. هذه المناطق لا تختلف فى معانى الأغانى الذائعة فيها، ولا فى الجوانب النفسية التى يمكن أن نتلمسها منها؛ وإنما يأتى اختلافها، جميعًا، من ناحية الموسيقى التى تصاحبها، والألحان التى توضع فيها؛ ففى المنطقة الأولى يسود «الموال»، وآلة الأرغول التى تتفق معه، والتى تتوافق

نغماتها مع معانيه، وتلك هى أهم مميزات الأغانى الشعبية «الريفية» أو أغانى الوجه البحرى، أما فى الوجه القبلى فتميل الأغانى «الصعيدية» فى موسيقاها نحو بلاد المغرب، وربما كان للبدو دور مهم فى هذه الصلة الفنية، وفى الفيوم تظهر هذه الصلة نفسها ولكن بشكل أكثر وضوحاً، وهذا أمر طبيعى فى إقليم كالفيوم ينفصل عن الوادى أو يكاد، ليتوغل فى الصحراء ويصبح أكثر شبهاً بواحة من واحاتها منه بجهات الوادى الأخرى. أما المنطقة الأخيرة، وهى منطقة شبه جزيرة سيناء، فأغانيها تختلف كل الاختلاف فى موسيقاها عن أغانى البدو فى الصحراء الغربية وأغانى الفلاحين فى الجهات الزراعية. ولكن أياً كان اختلاف الموسيقى المصاحبة للأغانى الشعبية فى جهات القطر المختلفة؛ فهى كلها من النوع الرتيب الذى لا توجد فيه الاختلافات الواضحة المتلاحقة التى نجدها فى الموسيقى الغربية. وهذا أمر يتلاءم مع طبيعة المصريين كشعب يعيش فى حوض البحر الأبيض المتوسط؛ حيث البيئة السهلة المتشابهة والمناخ المنتظم الرتيب...

ويمكن أن يضاف إلى هذه المناطق الأربع التى ذكرناها منطقة خامسة هى منطقة القاهرة ذات المميزات الخاصة فى أغانيها وموسيقاها التى أهمها اختلاط الألحان الشرقية بالغربية فيها.. وسنحاول فى هذه الدراسة الموجزة أن نتخير الأمثلة من جهات القطر المختلفة بقدر المستطاع إلا أننا سنستعيد تلك الأغانى التى تصنعها المدنية، ثم تصدرها إلى بقية أنحاء البلاد فيما تصدر إليها من أشياء؛ ذلك لأن مثل هذه الأغانى لم تنشأ نشأة طبيعية بل وضعت لمناسبة خاصة؛ لتغنى «فى فيلم أولتعبأ فى أسطوانة أو ليشدو بها أحد أصحاب الغناء فيما يقيم من حفلات، ومن ثم كانت دلالتها النفسية فردية محضة، وإذا دلت على شىء فإنما توضح بعض الجوانب النفسية لقائلها. ولقد تشيع هذه الأغانى حيناً وتتردد فى القرية ترددها فى المدينة، ولكنها لا تلبث أن تزول؛ لأنها لم تصادف هوى أصيلاً فى نفسية الشعب، وإنما رددها، فى أول الأمر، مدفوعاً بميله العام إلى التقليد، ومشاركته الوجدانية لأبناء المدينة والمتحضرين. ومازلنا نذكر جميعاً كيف سادت أغنية «ساعة ما بشوفك جنبى...» فترة من الزمن كانت تتردد فيها فى كل مكان. وما هى إلا شهور أذاع بعدها صاحبها أغنيته الأحدث «حياتى إنت ماليش غيرك... إلخ» حتى أخذت الأغنية الأولى تتقهقر تدريجياً لتحل محلها أختها الأحدث وهكذا دواليك. وها نحن، الآن، نعيش فى فترة «البوسطجية اشتكوا من كتر مراسيلى...» ولكنها لن تلبث أن تصبح أغنية تاريخية يوم أن تظهر أغنية أخرى تنافسها فى فيلم من الأفلام.

هذا بعكس الأغانى الشعبية التى لا نعرف من قالها، ولا متى قيلت، ولا فيم كان قولها، ولكنها عاشت وأصبحت تتردد فى الشمال والجنوب، فمن منا لم يردد أو على الأقل لم يسمع: «عطشان يا صبايا دلونى على السبيل»، أو:

ع الرمله وفرش منديله. كعب البنت ريال مدور

أو:

ع الرملـه والحلـوه تجـيـلـه
يامـا خلق يامـا صـور

هذه هى الأغانى الشعبية الحقة التى يمكن أن ترسم فى ضوئها الخطوط الأولى لنفسية الشعب المصرى.

٤- عقلية زراعية

يعيش الشعب المصرى فى بيئة زراعية، معتدلة المناخ مع ميل للحرارة فى فصل الصيف، ولكنه مناخ قليل الأمطار إلى حد لا تستطيع معه الزراعة أن تقوم، بوصفها حرفة، إلا بالاعتماد على مورد آخر للماء، ومن هنا جاءت أهمية نهر النيل باعتباره أساساً للحياة المصرية، ومصدراً لمدنيتها.

مثل هذه البيئة الزراعية المعتمدة على الرى تطبع سكانها بطابع خاص فهم شديدو الارتباط بالأرض التى هى مصدر رزقهم، مضطرون إلى التعاون فى سبيل الحصول على الماء اللازم لريها؛ فالمحافظة على الجسور، وشق الترع والعناية بمشروعات الرى المختلفة كلها أمور لا يمكن أن تكون فردية، بل لابد لها من الأيدى العاملة الكثيرة التى تتعاون فى سبيل تنفيذها، ولابد بعد هذا كله من قيام هيئة منظمة تشرف على تنفيذ تلك الأعمال، وتعمل على توزيع المياه بالعدل، ولذا كانت الحكومة من أهم مستلزمات البيئات الزراعية من أقدم العصور.

ليس من الغريب، إذن، أن تطبع العقلية المصرية بالطابع الزراعى، وأن تكون نفسية الشعب المصرى هادئة مستقرة هدوء مناخ الوادى واستقراره، وأن تكون الروح السائدة فيه روحاً اجتماعية تعاونية، وهذا، فعلاً، ما تظهره أغانيه الشعبية؛ فالكثير منها يعبر عن مبلغ الارتباط بالأرض والقرية، والإحساس الشديد بالغربة وإن قصرت. وهل منا من لم يسمع:

بلدى يا بلدى والسلطة خـدت ولدى
يا عـزيز عـينى وأنا بدى اروح بلدى

وكثيراً ما تشيع فى تلك الأغانى فلسفة اجتماعية تصور مبلغ تماسك هذا المجتمع الزراعى، وارتباط أفراده، وتوضح كيف أن كل عضو فيه يعمل لغيره كما يعمل لنفسه، وعلى أساس هذا التعاون يقوم الجميع، وخير ما يمثل هذه الفلسفة

أغنية الأطفال الشائعة:

أقــول لك حــدوتـه	فى الزيت ملتــوتـه
حلفت مــا أقـولهـا	إلا لما ييجى صـاحـبـهـا
وصـاحـبـهـا ع السطوح	والسطوح عــايزة سلم
والسلم عند النجـار	والنجار عـاوز مـسمـار
والمسمـار عند الحداد	والحداد عـاوز بيـضـة
والبيضة فى بطن الفرخة	والفرخة عـايزة قـمـحـة
والقـمـحـة فى الطاحـونة	والطاحـونة عـايزة لمونة
والليمـونة فى الجنينة	والجنينة عـايزة مـيـه
والميـة فى الوابـور	والوابور عـاوز زيت... إلخ

يردد الأطفال هذه الأغنية الشعبية الطريفة، فى صوت الطفولة الهادىء الوديع، وهم لا يعلمون أية فلسفة عالية يرددونها، وأية فكرة سامية يتغنون بها.

٥ ـ كبت ولكن.!!

«قل للمؤمنين يغضوا من أبصارهم، ويحفظوا فروجهم، ذلك أزكى لهم، إن الله خبير بما يصنعون. وقل للمؤمنات يغضضن من أبصارهن، ويحفظن فروجهن ولا يبدين زينتهن إلا ما ظهر منها، وليضربن بخمرهن على جيوبهن، ولا يبدين زينتهن إلا لبعولتهن...» إلى آخر الآية، بهذه التعاليم وبأمثالها حدد الإسلام مدى اختلاط المرأة بالرجل، وأخذت العادات والتقاليد مع مرور الأجيال تقوى من هذه الدعوة وتحرم اختلاط الجنسين. فلم يعد هناك مجال للتنفيس عن الغريزة الجنسية التى تعد أهم الغرائز المؤثرة فى الحياة الإنسانية؛ تلك الغريزة القوية فى جو، كالجو المصرى، تساعد حرارتها الشديدة على البلوغ المبكر، وتساعد على تقوية الحساسية الجنسية عند الرجل والمرأة على حد سواء، وفى بيئة تسود فيها عادة الختان للصبيان والبنات وما يترتب على ذلك من آثار. ومن ثم كان هناك صراع عنيف بين الرغبتين المتعارضتين، والدافعين المتناقضين؛ دافع الانقياد للجماعة والارتباط بالقطيع الذى من أهم مبادئه المحافظة على الدين والخضوع للتقاليد السائدة، ودافع الغريزة الجنسية القوى الملح. ولما كان الدافعان متعارضين فليس هناك مجال للتوفيق بينهما إلا بكبت النزعة الفردية ومنعها من السير فى طريقها الطبيعى، وليس معنى هذا الكبت قتل النزعة؛ بل إنها تظل قوية متحفزة للظهور إذا خف الضغط عليها، ولكنها تبقى مختفية فى اللاشعور، وينشأ عنها عقدة تظل مكبوتة ولكنها تؤثر فى الشعور بطرق مختلفة.

أدت، إذن، النزعة الدينية وتقاليد المجتمع المصرى إلى كبح جماح الغريزة الجنسية ومنعها من الإفصاح عن نفسها إفصاحاً مباشراً، ولكن بقيت دوافع هذه الغريزة مستكنة تحرك الفرد دون وعى نحو أنواع جمة من المشاعر والنشاط؛ لتفصح بها عن نفسها مادامت قد حرمت الطريق الطبيعى لذلك الإفصاح. ويأتى فى مقدمة صور الإفصاح، دائمًا، الألوان المتنوعة للأدب المكشوف والفن المكشوف كالصور العارية والأغانى النابية... إلخ. ولكن الأسباب التى حالت دون الإفصاح عن الدوافع الغريزية بالطريق الطبيعى تحول، أيضاً، دون الإفصاح بهذه الوسائل. وكان لابد من استبدالها بمظاهر أخرى يألفها المجتمع ويقرها الدين، ومن هذه المظاهر تصنع العفة وإظهار السخط على كل ما يتصل بالناحية الجنسية والنفور منه؛ فمثلاً تردد الريفية أغنية: «ع الزراعية يا رب أقابل حبيبى»؛ فتجعل مقابلة الحبيب، فى هذه الأغنية، أمنية من أعز أمانيها، وتصورها صعبة المنال فتدعو الله، فى لهفة، أن يحققها لها، وتتخير الطريق الزراعى (الزراعية) مكاناً للقاء. وهى بلاشك تحاول من وراء أغنيتها أن تغطى موقفها، فهى تقابل هذا الحبيب كل يوم... فى الصباح وفى المساء، فى طريقها إلى الحقل وفى عودتها من السوق. وهى تقابله على الطريق الزراعى بالذات؛ فهو الطريق الرئيسى للقرية يسلكه هو إذا سرح بمواشيه، وتسلكه هى إذا ذهبت إلى الترعة بجرتها.

وقد تردد الأخرى:

هلا (أهلا) بالورد يا أمى هلابا	يا ورد الشام يا مسلى الغلابا
يا بنت الناس الله يرحم جدودك	سبيت الناس بحمار خدودك
وأنا العليل وصفوا لى نهودك	بإذن الله طاب الجرح طابا
هلا بالورد يا أمى هلابا	... إلخ.
يابنت الناس الله يرحم أباك	جفاك الناس من قلة حياك
وأنا العليل وصفوا لى هواك	بإذن الله طاب الجرح طابا
هلا بالورد يا أمى هلابا	... إلخ.

هذه الأغنية التى ترددها البنات فى القرية تمثل ناحية مما تعتلج به نفوسهن؛ فهن لم يعرفن الحب صريحاً خالصاً، ولم يساعدهن المجتمع، الذى يعشن فيه، على إشباع غرائز التودد عندهن، فرحن يحلمن بأن «حمار خدودهن» يسبى الناس، وأن نهودهن دواء يوصف للعليل فيطيب. ولكنهن لا ينعمن بأحلامهن طويلاً حتى يرين شبح التقاليد واقفاً لهن بالمرصاد فيسارعن فى الفقرة الثانية إلى النظر للموضوع كأنه ضرب من «قلة الحياء»، وأن الناس قد جفوها لهذا السبب...

ومن أحسن الأغانى التى تفصح فيها نزعة التودد عن نفسها الأغنية الشعبية المشهورة:

روقْ القنانى روق عينْ برق الخزام واسقينى ياعينى
قلت لها يا ست إوْرينى على شعرك وفرجينى
قالت لى روحْ يا مسكين دا شعرى سلب جمال يا عينى
روق القنانى روق عينْ برق الخزام واسقينى
قلت لها يا ست اورينى علىٍ قُورتك وفرجينى
قالت لى: روح يا مسكين دا قُورتى هلال شعبان يا عينى

وتستمر الفتاة فى عرض مفاتن جسمها فتقول له روح يا مسكين: «دا عيونى عيون غزلان»، «وخدودى ورد البستان» «ورقبتى كوز العطشان»، «وصدرى بلاط حمام»... إلخ...

ويلاحظ أن نزعات التودد هذه تظهر، دائمًا، مقترنة بغريزة الحنو والرعاية فى الأغانى الشعبية؛ فهى حينما صرفته عنها فى الأغنية السابقة قالت: روح «يا مسكين»، وفى هذا الوصف «بالمسكنة» شعور منها بالعطف وبالحنو، وفى الأخرى:

فايت على دَرْبنا والتمر فى كمه

فايت على دربنا

غاروا عليه العوازل بحتروه منه
سايقه عليك النبى يامَّه تلمّيه
دا جدع صُغَيّرْ وعيلى بتخشى منه

فايت على دربنا

فالهلع لإغارة العواذل والاستنجاد بالأم لمعونته لأنه مازال «جدع صغير»؛ كل هذا يحمل أجمل ألوان الحنو والرعاية.

هذا الاقتران الشائع بين الغريزتين فى الأغانى المصرية دليل قوى على صدق عاطفة الحب فى البيئة المصرية؛ فهو حب خالص، لا يقوم على مصلحة، ولا تدفع إليه غاية. ومن ثم كان التزاوج فى البيئة الشعبية - فى نظرى - قائمًا على أساس سليم يضمن للحياة الإنسانية سعادة ورخاء. فإذا لم تكن الحياة كذلك «فيما يبدو لنا»، فلنبحث عن العلة فى ناحية أخرى غير الناحية النفسية.

٦ - قضاء وقدر..

وتشيع فى الأغانى المصرية عقيدة الإيمان بالقضاء والقدر:

اللّى انكتبْ ع الجبينْ لازم تشوفه العين وعدكْ ومكتوبكْ يا قلبى كان مخبّى فينْ
مادام كده قسمتك؛ بختك أجيبه منين؟! سلم أمورك يا قلبى وامتثلْ لله

واللى انكتب ع لجبين لازم تشوفه العين

فنحن، فى حياتنا، تسيرنا قوة كتبت على جبيننا أوامر لابد لها من نفاذ، وليس أمامنا إلا أن نقف حيالها مكتوفى الأيدى، وأن نحنى لها رؤوسنا مستسلمين...

ويرجع الإيمان بهذه العقيدة إلى أن الأحداث الكثيرة التى شهدها الشعب المصرى فى عصوره المختلفة، وما عاناه ويعانيه أفراده، حتى الآن، من شظف العيش، وما يتعرض له من الأخطار الكثيرة الناشئة عن الفقر والمرض العلتين المزمنتين فى المجتمع المصرى، ونجاته من هذه الأخطار المتلاحقة، الكافية لإهلاكه وآلاف من أمثاله، كل هذا جعله يؤمن بالجبرية المطلقة ذلك الإيمان الذى هو، فى الواقع، فرار،يدفع إليه الجبن من مجابهة مشاكل الحياة والكفاح فى ميادينها المختلفة. وقد أدى هذا إلى ذيوع أمرين: أولهما الدعوة إلى الصبر والحث عليه لأن الصبر مفتاح الفرج، ولأن الأرزاق ليست بالسعى وراءها وإنما هى أمور مقدرة لابد منها:

الصبر طيّبْ، ولو كانْ مُرّ نصبرْ لُه واللى أكلْ حلوْ أو كَلْ مُرّ يصبرْلُه
واجبْ علينا لحكم اللهْ نصبرْ لُه والصبْر عُقْبه فَرَجْ أحلى مِن المنعادْ

والرزقْ ماهوشْ بكتر الجرى.. دا أوْعادْ

كلام بترتيب من مدّة تمودْ أو عادْ واللى انكتب على الجبين لابد نصبر له

ولابد للصابر أن ينال مبتغاه مهما طالت الأيام، ولابد للمتعب من راحة يأتى بها الصبر فى يوم ما.

هلّبتْ يا قلبى على طول الزمن ترتاحْ وتْنولْ وصالْ اللى تهوى، وفيه ترتاحْ
مصيرْ جروحك على طول الزمن تبرَى ويْجيلكْ الطب، لا تعلم ولا تدرَى
مثل سمعناه، منقولْ عن ذوى الخبرة الصبر يا مبتلى، جعلوه للفرج مفتاح

أما الأمر الآخر الناشىء عن الإيمان بعقيدة القضاء والقدر، فهو الاستسلام وقبول الحياة كما هى بحلوها ومرها، وهذا أمر يؤدى، دون شك، إلى انعدام المثل العليا ويضعف من قوة المجتمع الإنتاجية.

أضحك من الفم وابكى من صميم قلبى ونُوحْ مِن الروحْ، واكتمْ كل دا فى قلبى
وفضلْتْ أكتم أسايا لما الزمن مالْ بى وأخاف من الخصمْ لو أسكت عليه يوم

صابر عليك يازمن؛ دا احتكام ربى!

فهذا الصبر على الزمن، وكتم الأسى على مضض، فيه ذلة وخنوع. وكان الأحرى أن نثور على الزمن لنوقفه عند حده، ولنصل، رغم أنفه، إلى المثل العليا التى نرسمها.

٧- شعور بالنقص

والشعب المصرى شديد الشعور بالدونية؛ نتيجة لانعدام التوافق الاجتماعى بين أفراده والوسط الذى يعيشون فيه. ويظهر هذا الإحساس فى كثير من العادات والأمثال المصرية، فالغالبية العظمى تعتاد التوكأ على العصى؛ وهذا دليل على أن هؤلاء الأفراد لا يثقون بأنفسهم، وأنهم يتلمسون، دائماً، المعونة فى شيء ما. وكثيراً ما يرددون الأمثال التى تقلل من قيمة العمل وتجعل النجاح فى الحياة مسألة حظ فقط، «فقيراط حظ خير من فدان شطاره».

وليست الأغانى الشعبية بأقل تصويراً لهذا الإحساس من العادات والأمثال. فكثير منها يبدو فيه هذا الإحساس بوضوح ويبدو فى مظاهر مختلفة؛ ففيها المجتمع قاس يسود فيه «الأندال»، و «الدنيا غرورة تجيب اللى ورا قدّام»، والسبع أصبح يقول للكلب يا سيدى بعد أن حكمت عليه الأيام.

حكمتْ على السّبعْ؛ راح للكلبْ عند الكومْ! لما صحى الكلب؛ قالْ لهُ السبع: صَحّ النومْ!!
أنا أسألك يا ربّ... يا مجرى بحور العومْ ترجعْ الســـبعْ بخطرْزىْ عــــاداته

وترجعْ الكلب ينبشْ فى ترابْ الكومْ

أو:

سبع الفلا دخل الغاب، وحملْ الهمْ والفـــارْ بنى لهْ جنينه، وردها ينشمْ
والعمْ عـــملوه بدايه، والبـــدايهْ عمْ بالله العنك يا زمــانْ؛ أصــبــحتْ بالهمْ
تأخرْ ولاد السبوعهْ وتقدّم ولاد الكلاب تحكم شوفْ الكلب لما حكمْ قالْ له الأسد يا عمْ

ثم ماذا!؟ ثم ...

من رجف حالى بدورْع الشجىَ ما لجاه! ولا التـجـيلْ البـيـانه حـتىْ فى ملجـاه
دى دنية الشومْ؛ لا خلتْ مالْ ولا جاه فـيـهـا الأصـيلْ ينظلمْ، والندلْ يتـهنىْ

من غير ما يشجى يلاجىَ كل يومْ مال جاهْ

هذه الحالة التى يرى عليها المجتمع كيف يعالجها وكيف يجابه مشاكلها؟ إنه أضعف من أن يثبت أمامها فكيف له بعلاجها؟! ومن ثم كان لابد من الاستعانة بآخرين.. كان لابد له من الاستعانة بأشخاص رمزيين يأتى فى مقدمتهم «الشيخ العالم»، «وطبيب لْجراح»، ثم «قاضى الغرام»، فيجد عندهم الدواء الشافى أحياناً، وقد لا يجده أحياناً أخرى. فهو بعد أن يسأل «تاجر الود» عما إذا كان شجر الوداد قد قل حتى انعدم أصحاب الوفاء وأهل المروءة يلجأ إلى الشيخ الذى «قلبه فى العلوم صندل»، فلا يجد لديه إلا حكمة سائرة: «من عاشر الندل بعد الغندره يندل».

يا تاجر الود. هو الود شجره قل ولا سواقى الوداد نزحت و ماءها قل
أيام بنشرب عسل؛ وأيام بنشرب خل وايام بنلبس حرير، وأيام بنلبس فل
وإيام ننام ع السرير، وإيام ننام ع التل وأيام بتيجى على ولاد الأصول تندل
سألت شيخ عالم، وقلبه فى العلوم صندل سند الكتاب من يمينه؛ والتفت قال لى:

من عاشر الندل بعد الغندره يندل

ويرى ديار حبيبه قريبة ولكن ما إليها وصول، فيهرع إلى الشيخ العالم فلا يجد عنده إلا النصيحة بالصبر حتى «يعدلها الله»:

أقوم من النوم أقول يارب عـدلّهـا بلد حبيبى قصاد عينى، ومش قادر أعدى لْها
سألت شيخ عالم بيفهم فى معادلها رمى الكتاب من يمينه، والتفت قال لى:

بين الصباح والمسا، ربك يعدّلها

أما طبيب الأجراح فإنه يجأر إليه بالشكوى... الشكوى ممن؟! من «الأندال» الذين قلبوا له ظهر المجن فكانوا السبب فيما يقاسى من شقاء..

أكم يا طبيب لْجَراح م السقم كفّانى افتح سلاحك، وخدْ م الجرحْ كفّانى
البين ضربنى على الخدين، وكفانى خـلانى بعـد الغندره والعـزّ أندل
حـتى خليلى وطِى فى الطبعْ واندل من بعد ما كنت باركب ع العدا واندل

آدى اللى جرى لى، من الأندال كفّانى

ولكن هذا الطبيب الذى يستعديه على «الأندال» هو فى نظره، «ندل» مثلهم يترك جرحه بدون علاج وينكر الدواء مع وجوده:

وكان جرى إيه لوالطبيب جه لحد البيت وشافانى دنا كنت خفّيت، ورئيتْ مثلْ عاداتى وشافانى
إلا طبيب «ندل» جه لحد البيت واتخفى، وشاف آنى دنا جـدع جـدّ فى وسط الرجـال مـسعـودْ
والجرح سالت مِدّته جارية، ومع دودْ وادى طبــيب لجــراحْ نكر الدوا المعــدود

والرب موجودْ. عالمْ بحالاتى وشافانى

ويزداد فيه الشعور بالدونية؛ فيحاول أن يغطيها بالحديث عن نفسه وبأنه «من صُغر سنه وهو للرجال خدام»، وأنه: «يقعد فى وسط الرجال يحكى كلام مظبوط»، وأنه مجبول على الشجاعة والحذر والدهاء حتى أنه يستطيع العبث بالحكومة وقوانينها، وهو فى الواقع أكثر الناس خشية من الحكومة وأعظمهم خوفًا من القوانين. وفى «موال الأدهم» الشهير يظهرهذا الجانب النفسى بوضوح؛ فالأدهم تلميذ بالمدرسة يصله خبر اغتيال عمه، فيعود إلى قريته مسرعاً:

وراح على ابن العدو فسّخوا بايديه   وقتل ثلاثة من اللى كانوا قاعدين حواليه

جت الحكومة تقول له: عملتْ كدا ليه؟!   قال لها اجتك خيبه يا حكومة، لما قتل عمى عملتى إيه؟!

ويحكم على الولد بالإعدام جزاء فعلته، ولكن الأغنية تأبى إلا أن تغيّر الحكم بالسجن لمدة ست سنوات لأن:

أهل الولد كان عندهم المال عدّيهْ

وكانوا كلهم بهوات وأغنيه

دفَعُمْ للدهم بدال الجنيه ميّه

ففى هذه الأبيات يتجلى مركب النقص؛ فالفقر الشائع والإحساس به أدى إلى توهم أن المال يستطيع أن يفعل كل شئ وأن يتدخل حتى فى أحكام القضاء.

ويحاول «الأدهم»، فى سجنه، أن يتعرف على قاتل عمه. فإذا ما عرفه قتله لا بحد السنان، ولكن بطول اللسان:

وقعد معاه من الصبح للضهر طق منه مات

مكفهش موته، قام فسخو بإديه

ثم يعترف «الأدهم» بجريمته متحديًا الحكومة والقانون:

جت الحكومة تقول له يادهم عملت كدا ليه؟!

قال لها جتك خيبه ياحكومة لما قتل عمى عملتى إيه؟!

أنا قتلته ياحكومة وأنا فى سجنكم موجود!!

والرب موجود، مش عاوز بينه وبينى شهود.

ويفر «الأدهم» من السجن، وتحاول الأغنية بعد ذلك أن تصور مكر الأدهم ودهاءه فى محاربة الحكومة؛ فهو يعلنها بمقره، ثم يقابل المأمور متخفياً فى زى امرأة مرة، ثم فى زى «خواجة» مرة أخرى. ويسأل المأمور عمن يبحث فإذا أجاب بأنه يبحث عن «الأدهم» أجاب الأدهم نفسه فى خبث:

أنا لَدْهم يا حكومة   أبـــبـــبـــه ملين؟!

أنا لدْهم مجمّع م   الرجـــال النين!

أنا لدْهم قاتلْ لى   مالـــولاد الـــلين

أنا لَدْهم بدى أشوفه   رناخـــدوا من عـلـبـــه عين!

وأخيراً تعجز الحكومة، فتلجأ إلى أعز أصحاب «الأدهم» الذى يستطيع بخيانته وغدره أن يقضى على الأدهم؛ فغدر الصديق وخيانته و «النذالة»، وما يترتب عليها من آثار هى العلة الوحيدة التى يستطاع بها تبرير كل شئ. ولهذا يشير «الأدهم» وهو يلفظ نفسه الأخير:

سادس رصاصه جتْ بين القلب والصُره

نزل الدم عوم، خدله فى الحصا جَرَّه

قال ما متْ يادهم ما عَدْلَكْ فى الخلايق جُرَّه

أمانه يا من عشت بعدى متأمنشى للدنيا

ما فيهاش ولا صاحب إلا يجبلك الأذى بإديه

والحق عندى أنا اللى وريت ابن المره جـره

٨ - انفعال صادق

نتج عن هذا كله أن أصبحت الأغانى المصرية تشيع فيها الانفعالات الأليمة؛ فهى فى معظمها شكوى وأنين وغدر زمان وظلم حبيب.. فـ:

يا بتاعة البخت؛ شوفى لى بختى

ماعَدْش بيجى جرى إيه يا اخْتى! ياوعدى عليك يا صعيدى

ثم ...

شبعَت له جوابين ولا جواب جانى

وديت حبيبى فين خاين يا زمانى يا بوى

وأخيراً...

ياللى غرامك جرحنى   تعالى جنبى وريحنى

علشان بَحِبك تفضحنى   يابو الحنه، دم الغزال

دم الغزال....

ولكن هذه الأغانى وما تبثه من انفعالات تحول دون إدراك الجانب السار من الحياة والتمتع بمباهجها، وتدفع النفس إلى نوع من السخط والتبرم ينتهى بالخضوع والاستسلام... هذه الأغانى، رغم هذا، تمتاز بصدق الانفعالات التى تثيرها وقوتها واستمرارها، فهى انفعالات منبعثة من إحساسات لا

زائفة ولا مصطنعة؛ فإرسال خطابين إلى الحبيب دون وصول رد على أحدهما سبب أصيل لإثارة القلق النفسي إثارة حقيقية صادقة، وغياب الزوج أو الحبيب شهوراً طويلة وانقطاع أخباره زمناً أمر يبعث على اللهفة التى من مظاهرها الاستعانة «بضاربة الرمل»، و «فاتحة البخت» لمعرفة سبب هذا الغياب الطويل؛ وإنها للهفة صادرة من الأعماق حقاً لا تصنُّع فيها ولا رياء... ثم ذلك السؤال الهادىء الرصين يلقى فى لهجة عتاب برىء: «عشان بحبك تفضحنى؟» سؤال فيه بساطة ترجع إلى أنه منبعث من عاطفة صادقة وإحساس عميق. وفى هذا تختلف الأغانى الشعبية الحقيقية عن الأغانى التى تصنعها العاصمة وتصورها فهى بعيدة عن القلوب؛ لأنها لم تصدر من القلوب. فمن الذى يتأثر بقول عبدالوهاب.

أحـب روحـى اكـمن روحى بتـحـبك
وأحـب نـوحـى اكـمنه بيـحـن قلبك

أوصادق هو، حقًا، فى هذا الكلام؟! أظن لا... قد تكون الأغنية رقيقة الألفاظ، مشجية الألحان، ولكنها لن تصل إلى الأعماق؛ لأن المبالغة فيها ظاهرة واضحة، والعاطفة فيها غير صادقة. وهى فضلاً عن هذا وذاك عاطفة ضعيفة، ولا روعة فيها ولا قوة، ولا أقصد بقوة العاطفة حدّتها وثورتها؛ فقد يكون الانفعال الهادىء أعظم أثراً لأصالته وعمقه فأغنية:

منين أجـيـب الحلو أبو دقّـه
منين أجـيـب صـعـيـدى واترقى

أكثر قوة وأعظم عمقًا من أغنية «ياللى نويت تشغلنى، طاوعنى وابعد علىّ، إن جبيتك، يبقى يا ويلك، من حبى» المليئة بالتهديد والمناداة بالويل والثبور وعظائم الأمور بغير ما سبب إلا أنه نوى أن يشغله، وكأنما أصبح الحب صفقة تجارية، يفكر فيها أولاً، ثم يحكم العقل هل تنفذ أم لا... فإن رضى فبها ونعمت، وإلا فلا داعى للحب، وليرض من الغنيمة بالإياب.

٩ ـ خلاصة عامة

وبعد... فقد نوهت «فى مقدمة هذا البحث» بأنه ليس عرضاً عاماً للأغانى الشعبية ولا دراسة مفصلة لنفسية الشعب المصرى، وإنما هو بحث موجز، عرضت فيه لأهم النواحى التى يمكن أن توجه إليها العناية، وتلخيص للمظاهر الرئيسية لنفسية الشعب كما تدل عليها أغانيه. وعليه فمن العسير تلخيص هذا التلخيص، ولكنى مع هذا سأحاول تلخيص المبادىء التى يقوم عليها وعرضها فى صورة أحكام موجزة لا أدعى أنها نهائية؛ بل مازالت قابلة للمناقشة والتمحيص.

ثابت أن لكل أمة خواصًا نفسية ثابتة مرجعها إلى الجنس ووراثة الصفات، يوجد بجانبها خواص من فعل البيئة؛ ومن الجميع ينشأ المزاج العقلى للأمة.. وهو فى مصر مزاج زراعى هادىء، يطبع كل مظاهر حضارة الأمة التى هى الدلالة الخارجية لهذا المزاج.

المصريون شعب مولع بالفنون الجميلة بصفة عامة، تشهد بذلك عصور التاريخ المختلفة، وهذا يرجع إلى نوع الحياة التى يحيونها، فقد تركت لهم فرصة يتجهون فيها إلى الجانب الروحى من الحياة، ولكنهم أشد ولعًا بالغناء منهم بالفنون الأخرى وذلك لما يحسونه من بؤس وشظف عيش؛ ففى الغناء متنفس يخفف من آلامهم ولوعتهم.

حالت التعاليم الدينية السائدة دون التنفيس عن الغريزة الجنسية، فاضطر الشعب إلى كبتها، ويظهر أثر هذا الكبت واضحًا فى الأغانى الشعبية، التى كثيراً ما تقترن فيها غريزة التودد بغريزة الحنو والرعاية، مما يقوم دليلاً على أن التزاوج، فى مصر، يقوم على أساس سيكولوجى صحيح. فإذا كانت له عيوب فلنبحث عنها فى ناحية أخرى غير الناحية النفسية.

أثرت أحداث التاريخ التى شهدها الشعب المصرى، والمستوى المعيشى الذى يحيا فيه على نفسيته فجعلتها نفسية جبرية تؤمن، فى استسلام، بالقضاء والقدر، ويشيع هذا فى الأغانى الشعبية بوضوح، وربما كان هذا الإيمان سبباً أصيلاً من أسباب انحطاط المقدرة الإنتاجية للشعب.

توضح الأغانى الشعبية أن الشعب المصرى شديد الشعور بالنقص، وأنه يحاول، فى أغانيه، أن يبحث عن طريق يعوض به عن هذا الشعور. ولن تعود إلى هذا الشعب، ثقته بنفسه، وشعوره بمركزه إلا إذا ارتفع مستوى معيشته، وحوربت الأمراض الثلاثة التى تفتك به.. الفقر والجهل والمرض.

وأخيراً «تشيع فى الأغانى المصرية العواطف الأليمة التى تحول دون الاستمتاع بمباهج الحياة، وتدفع النفوس إلى ألوان من السخط واليأس ما كان أغناها عنها لو فهمت الحياة على حقيقتها، ونفذت إلى الصميم منها؛ ولكن مهما يكن من شأن هذه العواطف فهى صادقة قوية ثابتة.

termination du caractère du peuple égyptien, il dégage, de ce caractère, les principaux traits suivants:

Amour des beaux-arts dû au genre de vie; recours à la chanson et à la mélodie pour oublier les misères de chaque jour; refoulement de la sexualité sous l'influence de la religion et des coutumes; par des exemples, l'auteur montre les effets de ce refoulement et remarque que souvent l'expression érotique est accompagné d'un sentiment d'affection et de sympathie bienveillante.

Les événements historiques, l'état de servitude, l'abaissement du niveau de vie ont empreint l'âme égyptienne d'un caractère de fatalisme et d'abandon au sort. C'est à ce caractère, très visible dans les chansons, qu'est dû l'abaissement de la capacité de production du peuple égyptien. Un autre sentiment très visible est celui d'in fériorité; d'où tentative de compensation par l'expression de sentiments d'hostilité et d'aggressivité vis-à-vis de la force publique. Enfin prépondérance des sentiments dé détresse et de tristesse, des expressions de douleur, expressions de révolte et de désespoir à la fois.

Résumé

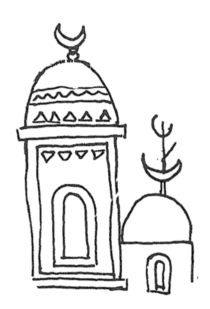
PSYCHOLOGIE DU PEUPLE EGYPTIEN D'APRÈS SES CHANSONS POPULAIRES

Par

Mohamed M. El-Sayyad
Lecteur de Géographie à la Faculté des Lettres,
Université Fouad Ier. Le Caire

Comme contribution à la Psychologie Ethnographique, L'auteur essaye de dégager les grands traits de la psychologie du peuple égyptien d'après ses chansons populaires. Il ne s'agit pas de celles lançées par les chansonniers, mais de celles, non écrites, qui se transmettent oralement dans les villages et les quartiers populaires des grandes villes.

Après avoir montré l'influence du rythme et de la mélodie sur la mentalité populaire (cris des marchands ambulants etc...), il divise l'Egypte en quatre régions: le Delta, la vallée, le Fayoum et le Sinai, d'après, non le contenu de la chanson, mais du rythme et de l'instrument musical utilisés. Puis ayant montré l'importance du régime agricole dans la dé-



التنظير في الفولكلور: دراسة مقارنة

فريال جبوري غزول

يقوم هذا البحث بتحليل ثلاث مقاربات للتنظير في ماهية الفولكلور لمفكرين معروفين باهتمامهم بالفنون الشعبية: الباحث الروسى فلاديمير بروب (١٨٩٥- ١٩٧٠)، والمناضل الإيطالي أنطونيو غرامشي (١٨٩١ - ١٩٣٧)، والشاعر الهندى أ. ك. رامانوجان (١٩٢٩ - ١٩٩٣)، وذلك عبر استقراء خصوصية مصطلحاتهم وآليات استدلالهم.

إن التنظير، بطبعه، يحاول تجريد الفكر عن سياقه الظرفى والمكانى؛ ليجعله قابلاً لإضاءة موضوعه فى كل مكان وزمان، ولكن كل تنظير، على الرغم من طموحه ورغبته فى التجاوز، يبقى ملتصقًا بروح عصره ومكان بحثه ومنظور صاحبه، ولهذا لابد للباحث الفولكلورى أن يدرك أن النظرية تشى بموقف، والمصطلح ينم عن وجهة نظر؛ فالأدوات البحثية، فى حد ذاتها، ليست حيادية. وبناء على ذلك ينبغى تكييف هذه المصطلحات عند نقلها وتوظيفها، أو على أقل تقدير، الوعى بما يكتنفها من تحيز إنسانى وظرفى لا مفر منه. ولكن المطلوب ليس نحت مصطلحاتنا وإبداع نظرياتنا بعيدًا عن مجرى دراسات الفولكلور فى العالم والاكتفاء المعرفى بالذات، وإنما الوقوف على التخوم الفاصلة التى يمكن منها إلقاء نظرة مزدوجة على إسهام الآخرين وعلى خصوصية الفولكلور المحلى والقومى. وهذا يتطلب تفكيك المصطلح والمنظور الوافد لاستبطان هواجس الباحثين وميكانزمات تفكيرهم، حتى يكون نقل إنجازهم العلمى غير معتمد على مقولات جاهزة؛ بل على إعادة إنتاج بطريقة تناسب وتخدم فولكلورنا، بحيث يمكننا ألا نكتفى باستهلاك أو تطبيق الوافد؛ بل التفاعل مع مقوماته. ونحن نجد هذا التوجه النقدى نحو المنجزات

النظرية والاصطلاحية السائدة عند الباحثين الثلاثة أنفسهم. فبروب لا يتبنى مقولات الآخر جاهزة ليضيف إليها، ولا يكف عن مقابلة الدراسات الفولكلورية فى الاتحاد السوفيتى بالدراسات «الغربية»، كما أن غرامشى يقابل بين موقفه من الفولكلور والموقف السائد منه، ويقوم رامانوجان بالتمييز بين المصطلح المحلى والمصطلح العالمى المهيمن.

إن دراسة بروب، التى سأعنى بتقديمها وتحليلها، هى بحث بعنوان «خصوصية الفولكلور» نشرت فى دورية جامعة لينينغراد عام ١٩٤٦؛ أى بعد أن قضى بروب عشرين سنة باحثًا فى فرعه، وبعد أن كتب عن الحكاية الشعبية الروسية وعن تحولاتها وجذورها وموتيفاتها(١)، فهذا البحث يأتى فى مرحلة تبحره فى حقله وتأمله فى ماهية الفولكلور.

ينطلق بروب من هاجس معرفى/ إبستمولوجى ألا وهو موقع حقل الفولكلور من الحقول المعرفية الأخرى، ويقوم فى هذه الدراسة بالتمييز بين الفولكلور ومختلف العلوم الإنسانية موضحًا مساحات التقاطع بينها. وهو يرى أن سلامة المنهج وصحة النتائج لن تتأتى إلا من إدراك جوهر الفنون الشعبية وهدف الفولكلور باعتباره حقلاً معرفيًا «يعبر عن عصرنا وبلدنا»(٢).

ويرى بروب أن دراسة الفولكلور يجب أن تغطى فنون الطبقات المقهورة من عمال ومزارعين وما يتبعهم من شرائح مهمشة صعبة التصنيف، وأنه لا يقتصر على الفلاحين كما تعارف عليه الغرب. وينتقد، أيضاً، الغرب لتمييزه بين الفولكلور باعتباره دراسة الثقافة الشعبية فى وطن الباحث، والأنثروبولوجيا باعتبارها دراسة الثقافات البدائية والشعبية للآخرين؛ فهو يرى أن الفولكلور يتضمن الفنون الشعبية لكل الأقوام(٣).

إن انتفاء التمييز بين الذات والآخر عند بروب يدل على نظرته الكونية للثقافات؛ ولكنه يميز بين دراسات الجوانب المادية من الثقافة الشعبية كالمعمار والتكنولوجيا، والجوانب المعنوية أو الروحية منه كالموسيقى والأدب، ولهذا يرى ضرورة وجود تخصصين: أحدهما يعنى بالجوانب المادية ويسمى بالإثنوغرافيا، والآخر يعنى بالجوانب المعنوية ويطلق عليه، تخصيصًا، الفولكلور. ويعتمد على أن هذا التقسيم وارد فى دراسة ثقافة الطبقات المهيمنة، ويستغرب من انعدام هذا التمييز فى دراسة الثقافة الشعبية. هذا مع العلم أنه يصر على تداخل العلاقة بين الجوانب المادية والمعنوية إلا أن لدراسة كل منهما حقلاً مستقلاً بذاته وإن كان مكملاً للآخر. ويقدم تعريفاً جامعاً للفولكلور باعتباره حقل دراسة فنون الطبقات الدنيا لكل البشر بغض النظر عن مستوى تطورها. فهو، إذن، ينطلق من الاستقلالية النسبية للبناء الفوقى والشمولية الكونية لظاهرة المقهورين فى المجتمع الطبقى.

وبما أن الفولكلور يعنى، بصورة خاصة، الاستخدام الفنى للغة، وبما أن الأدب، أيضًا، لغة فنية فهما توأم عند بروب، وبالتالى فهو يرى أن حقل دراسة الفولكلور يوازى ميدان النقد الأدبى. كما أن الفولكلور والأدب يتسمان باحتوائهما على أجناس أدبية تتطابق أحياناً وتختلف أحياناً أخرى، فنجد الرواية، مثلاً، فى الأدب الرفيع بينما نجد الرقية فى الأدب الشعبى(٤). ويرى بروب أن مهمة الفولكلور هى دراسة هذه الأجناس الفنية الشعبية وأبنيتها وتشكيلها. وقد أثبتت الدراسات تمايز الفولكلور، مورفولوجياً، عن الأدب، ففيه آليات خاصة مثل التكرار والموازاة، وحتى استخدام الاستعارة والتشبيه والكناية يختلف فى الفولكلور عن استخدامه فى الأدب. إن قرابة الفولكلور بالأدب تسمح بتوظيف آليات للتحليل الأدبى لوصف الظاهرة الفولكلورية واكتشاف خصوصيتها، ولكنها غير قادرة على تفسير هذه الخصوصية الفولكلورية. فمن أهم الفروق بين الأدب والفولكلور أن للأول مؤلفًا فردياً بينما الفن الشعبى إبداع جماعى. وباعتباره ظاهرة تتولد جماعيًا لا فردياً، فهو أقرب إلى ظاهرة اللغة التى ليست من اختراع فرد، بل من نسج الجماعة(٥).

وبما أن الانتقال من الأدب الشفوى إلى الأدب المكتوب تم بتدوين الأول، فالأعمال الأولى من الأدب فى تاريخ البشرية - من أمثال «كتاب الموتى» المصرى و «ملحمة جلجامش» العراقية والدراما اليونانية - مصادر مهمة للفولكلور. ويطلق

بروب على الفولكلور تعبير «رحم الأدب»؛ أى مرحلة ما قبل التاريخ الأدبى، ويرى أن النقل يتم من تحت إلى فوق، ومن الخطأ أن يقدم الفولكلور على أنه أدب هابط انحدر من آداب الطبقات العليا، على الرغم من أن العامة تستعير، أحياناً، موتيفات من الطبقات السائدة(٦).

إن الرحم الفولكلورى يولد الأدب، ولكن سرعان ما ينفصل الوليد عن أمه؛ لأنه يمثل وعياً مختلفاً. إن الفولكلور، إذن، نوع من الوعى لم يدرس دراسة كافية، ودراسة بروب فى الفولكلور الروسى، متمثلاً فى الشعر الحماسى والأناشيد التاريخية، تشير إلى وعى تاريخى(٧). كما أن دراسة الفولكلور الممثل للبنية الفوقية وكيفية نشوئه تستوجب الاستعانة بالبنية التحتية التى تقوم الإثنوغرافيا بدراستها(٨).

إن هم بروب، إذن، هو الدراسة العلمية للفولكلور، مع أنه لا ينفى أن فى هذه الدراسة بعداً إيديولوجياً، ولكنه يحاول أن يرفع هذا الحقل من كونه مجالاً للفضوليين والهواة ليكتسب أكاديمية وجدية. كما أنه يعمم مفهوم الفولكلور على الإنتاج الفنى الشفوى لكل الطبقات والشرائح المسودة ويوازى بينه وبين الأدب الرفيع، كما يرى تكاملاً بينه وبين الإثنوغرافيا. وهو يهتم بنشوء الفولكلور وتحوله إلى الأدب فى عصور التمايز الطبقى، وبذلك فهو ينظر إلى الماضى ليستشف منه أصول وفروع هذا الحقل. واهتمامه بالفولكلور ناتج عن قناعته بأنه يحمل فى ثناياه وعياً مميزاً للجماعة، وأن تشابه الفولكلور فى أماكن مختلفة يدل على قوانين تحكم علاقة إفرازات البنية الفوقية بقاعدتها التحتية المتمثلة فى تقنيات وأنساق اقتصادية.

أما المفكر الماركسى الكبير غرامشى فقد كتب عن الفولكلور وهو فى سجون إيطاليا الفاشية، بعد أن شارك مناضلاً وصحفياً فى الحزب الشيوعى؛ أى أن كتاباته تشكل مرحلة نضوجه الفكرى وتأمله فى تجربته السياسية. ولم يكتب غرامشى مقالة أو بحثاً عن الموضوع؛ لأن ظروف السجن لم تكن تسمح بذلك، ولكنه كتب ملحوظات موزعة فى دفاتر السجن.

إن أهم ما يميز منظور غرامشى هو تركيزه على مفهوم الهيمنة، فهو يرى أن علاقات الطبقة المهيمنة على الطبقة المسحوقة تجعل الأخيرة تهاب الأولى، وتنساق لنفوذها حتى بدون استخدام العنف لقهرها؛ أى أن هناك قبولاً سلبياً بالسائد ينتج عن سيطرة غير ملموسة(٩). ومن أشكال هذا النفوذ استخدام الإيطالية، التى يجيدها أبناء الطبقة السائدة، فى الدوائر الرسمية وقنوات الاتصال والمدارس، بينما يتحدث المستضعفون باللهجات العامية، وبالتالى يحرمون من الكفاءة اللغوية المطلوبة فى الحياة الاجتماعية والسياسية ويشعرون بالنقص من وراء ذلك. كما أن سياسة التعليم، فى عصر غرامشى، لم تنجح فى تعليم الفئات المسحوقة اللغة الإيطالية المهيمنة والقادرة على التعامل مع الإنجازات العلمية والتقنية، وبالتالى بقيت هذه الفئات محرومة من وسيلة الاتصال المميزة.

يرى غرامشى أن فى كل لغة وكل لهجة تصوراً للعالم. وهو يجد فى اللهجات العامية ترسبات بدائية ومحلية للثقافة تجاوزتها اللغة الإيطالية، ويرى أن الفولكلور كاللهجة التى تمنع صاحبها، عبر خصوصيتها المحلية وعدم قدرتها على مجاراة ما يحدث، من اللحاق بركب التاريخ. وهو يرى أن تقديس الفولكلور يؤدى إلى تحجره، وانغلاق الجماعة وحرمانها من المشاركة فى المسيرة التاريخية، ولكنه يعتبر معرفة الفولكلور مهمة؛ لأنها من مكونات الشخصية الشعبية، وبالتالى من الضرورى استيعابها قبل الدخول فى جدل التوعية معها.

أما دراسات الفولكلور فى عصره، فيرى غرامشى أنها تبحث، فى الغالب، عن شىء مثير وفاتن وغرائبى، وأما الجانب العلمى فيها فيقتصر على منهجية الجمع والتصنيف؛ أى فى الجوانب العلمية والإمبريقية(١٠). ويدعو غرامشى إلى دراسة الفولكلور من حيث إنه منظور للعالم وللحياة عند الطبقات المقهورة، ويقف معارضاً للمنظور الرسمى والسائد للعالم(١١). ويرى غرامشى أن هناك علاقة حميمة بين «الفولكلور» وما يطلق عليه مصطلح «الحس العام». فهو منظور غير متسق للعالم؛ لأن الطبقات المسحوقة لا تقدر أن تجمع كل هذا الركام من التصورات الموروثة وتنظمها فى نسق. ولهذا يتميز الفولكلور بتصورات متعددة؛ بل بشظايا متداخلة من التصورات - بعضها خام وبعضها متطور - تشكلت عبر التاريخ بشكل مشوش لا يسمح لبؤرة تنظيمية(١٢).

يرى غرامشى أهمية تدريس الفولكلور حتى يسمح الجو المدرسى التقدمى بتحويل هذا الركام من المعتقدات إلى نسق

يجتث فى تشكيله، الزوائد المعوقة، وتتولد، من خلاله، ثقافة جديدة بين الطبقات الشعبية، ويتشكل وعى تاريخى يسقط حواجز الانغلاق والهيمنة، و يشبك بين الثقافة الحديثة والثقافة الشعبية.

وحتى ندرك ما وراء مقولات غرامشى واهتمامه بالفولكلور، علينا أن نفهم مشروعه؛ فقد كان يسعى إلى رسم خارطة للمعطى الثقافى من خلال العلاقات الديناميكية بين أشكال الثقافة المهيمنة والمهيمن عليها وما بينهما من استعارات وتسرب. وكان يحاول، جاهداً، أن يطابق بين المنظور الجماهيرى والماركسية؛ أى يوصل الجماهير إلى مستوى تستوعب وتقتنع فيه بالماركسية. وعملية الإقناع تتطلب، بالضرورة، معرفة المتلقى وحسه وتصوره للعالم لتتفاعل معه وتجمع شتات معلوماته وترفعها إلى مستوى الفلسفة التاريخية؛ أى الوعى الحقيقى الذى يراه غرامشى متجليًا فى النظرية الماركسية. ومن المهم أن نذكر، فى هذا السياق، أن غرامشى كان، على خلاف غيره من الماركسيين لا يسعى إلى القطيعة مع الثقافة الشعبية بكل ما فيها من تقاليد وغيبيات؛ بل يحاول الزج بها فى خضم معركة ثقافية تتحول فيها من ذهنية عامة إلى قناعة فلسفية معاشة تاريخياً واجتماعياً؛ أى أنه كان يطمح إلى إخراج هذه الثقافة الشعبية من قوقعتها لتصل إلى درجة من الوعى البناء وتتخلص من التشرذم واللا تاريخية(١٣).

ويبنى غرامشى مفهومه للفولكلور انطلاقاً من اللغة التى لا يرى فيها وعاءً حيادياً؛ بل ثقافة وفلسفة على صعيد الحس العام. فلكل متحدث لغته الخاصة ومنظوره الخاص ذهنيًا وعاطفياً، وتقوم الثقافة بتوحيد وتنضيد هذه اللغات الفردية فى تقاطعها وتلاقيها لتشكل مناخاً ثقافياً واحداً، يقول غرامشى:

«إن الفعل التاريخى، لا يمكن أن يتم إلا من خلال الجماعة وهذا يفترض الوصول إلى وحدة ثقافية - اجتماعية لمجموعة من الإرادات المتناثرة بأهدافها المختلفة؛ لتصبح متلاحقة فى هدف واحد يستمد مشروعيته من تصور موحد ومتطابق للعالم على المستوى العام والخاص، ويعمل من خلال دفقات (عاطفية) أو انسياب عندما تكون القاعدة العقلية راسخة ومؤثرة ومعاشة بحيث إنها تصبح رغبة ملحة»(١٤).

أما تدريس الفولكلور فيجب أن ينظر له، أيضًا، من عدسة غرامشى؛ فالتدريس، عنده، يقترب من فكرة التجريب لا التلقين. وهو يقول إن على كل معلم أن يكون تلميذاً وعلى كل تلميذ أن يكون معلماً، كما أنه يرى أن العلاقة التعليمية لا تقتصر على قاعة الدرس؛ بل هى موجودة فى المجتمع فى علاقات كل فرد مع غيره من الأفراد، وأن الهيمنة ذاتها علاقة ذات طابع تعليمى، وهى موجودة فى سياق الدول والحضارات أيضاً. ويرى أن المفكر الحقيقى شخصية تاريخية تتفاعل مع بيئتها محاولة تغيير المحيط الثقافى، ومقاومة المحيط لهذا التغيير هى بمقام المعلم؛ لأنها تدفع المفكر إلى عملية مستمرة من نقد الذات وتعديل استراتيجيات العمل، وفى هذا، فقط، يتحقق المفكر الديمقراطى(١٥).

ويؤكد غرامشى على أن الثقافة الشعبية تحس ولكن لا تفهم دوماً، على عكس الثقافة الذهنية التى تعرف ولكن لا تفهم أو تحس دوماً. وخطأ المثقف يكمن فى كونه يتصور أنه يمكن أن يعلم بدون أن يفهم أو يحس، وبالتالى فهو محتاج للرجوع إلى الثقافة الشعبية ليحس بالمشاعر العفوية للشعب، لغرض فهمها وتفسيرها وحتى تبرير وجودها فى ظروف معينة، ومن ثم ربطها، جدليًا، بقوانين التاريخ ومنظور أرقى علميًا وأكثر اتساقًا(١٦). وبالتالى فإن دراسة الفولكلور تعنى تعديلاً فى اتجاهين: ينخرط المدرس فى ثقافة بلده الشعبية ويتوصل الطالب الممثل للشعب إلى إعادة إنتاج وعيه الشعبى انطلاقًا من الفولكلور، لا التزاماً به؛ فكما أن الثقافة الشعبية تفتقد نسقية العقل، كذلك المثقف ما لم يتزود بالعاطفة المشبوبة بقيت ثقافته بيروقراطية، وما لم يتواصل مع الشعب أصبحت ثقافته كهنوتًا(١٧).

إن هذا التواشج العضوى الذى يدعو له غرامشى بين العاطفة والعقل، بين الفلسفة التاريخية والثقافة الشعبية، يتطلب تبادلاً منفتحاً وجدلاً مستمراً غايته إنشاء ما يسميه «كتلة تاريخية».

ويرى المفكر فيصل دراج أن اهتمام غرامشى بالفولكلور ذرائعى غايته تمهيد السبل لفاعلية حزبه والانتصار على الرأسمالية(١٨). ومع أننى لا أنكر أن هم غرامشى فى تعامله مع الفولكلور إيديولوجى، فى المقام الأول، إلا أن هذا لا يعنى تسييسه الثقافة الشعبية؛ فهو يطمح أو يحلم بثقافة شعبية تعى ذاتها وتنتقد مقوماتها وتزعزع تحجرها لا لتصبح ثقافة مثقفين، بل لتأخذ زمام الحركة والفعل. وبالتالى فتوجه

غرامشى، فى تعامله مع الفولكلور، مستقبلى ينزع نحو شحنه بالإرادة التاريخية لا إخضاعه لبرنامج حزب.

أما الشاعر الهندى رامانوجان المزدوج اللغة والذى نشر دواوين شعرية بالإنجليزية وبلغته «الكانادية»، وترجم قصائد كلاسيكية عن «التاميلية»، لغة جنوب الهند، فقد كتب العديد من الدراسات فى فولكلور الهند وجنوب آسيا وجمع كمًا هائلاً من الحكايات الشعبية. وقد اخترت «من بحوثه» دراسة موسعة(١٩) قدمها فى مؤتمر عن الفولكلور الهندى عام ١٩٨٠ بعد أن أصبح له باع فى الأوساط الفولكلورية العالمية وأصبح معروفاً باعتباره متخصصاً فولكلورياً بالإضافة إلى سمعته بوصفه شاعراً مرهفاً.

ينطلق الباحث من أهمية الفولكلور للكشف عن الأنساق المحلية لفهم نسيج مجتمع ما وثقافته التى لا يمكن أن تختزل فى أنساق الثقافة العليا والآداب المكتوبة. وهذه الأنساق توجد فى الأجناس الفولكلورية غير المتخصصة مثل الأمثال والنكات والألغاز والحكايات الشعبية، كما أنها تتواجد فى الأجناس الفولكلورية المتخصصة التى يؤديها المحترفون كالملاحم الشفوية والمسرحيات الشعبية. ويخلص الباحث فى دراسته القيمة والمقارنة بين الموروث الشعبى والتراث الكلاسيكى إلى أن الفولكلور ليس تنويعًا على محاور الأدب الكلاسيكى، كما أن الأدب الكلاسيكى ليس إعادة إنتاج للفولكلور. إن الموروث الشعبى يقدم أنساقاً بديلة غير معترف بها فى النصوص المدونة والتى يمكن تلخيصها فى أنها أنساق أكثر حساسية للسياق؛ أى مرتبطة بظرف أدائها، فالأمثال قد تبدو متضاربة ومتناقضة إذا نظر إليها باعتبارها مجموعة مجردة، ولكن عند وضعها فى سياقات استخدامها وقواعد توظيفها نجد أنها مرنة؛ فالتعددية، هنا، ليست انتهازية أو لا مبدئية، ولكن مهيئة لتناسب سياقات مختلفة ومعاشة. والباحث ينتقد بعض المنظرين الغربيين من أمثال ماكس فيبر، وليفى شتراوس الذين فسروا هذا التضارب بالتشوش أو التلاعب دون أن يستوعبوا رهافته السياقية(٢٠).

ويؤكد رامانوجان على التفاوت بين تيمات النص الكلاسيكى السانسكريتى والأدب الشعبى؛ فبينما نجد، على سبيل المثال، نسقًا مثالياً فى الأول لا تخون فيه النساء أزواجهن نجد فى الفولكلور الخيانة الزوجية(٢١). والمهم فى إدراك الأنساق الذهنية، فى ثقافة ما، أن يستوعب الباحث المنظور الفوقى والتحتى، المميز والمهمش. وبالتالى، فتصنيف الموتيفات الفولكلورية يحتاج إلى استشراف عملى وتحليل سيميوطيقى يربطها أو يعارضها بجوانب أخرى من الثقافة(٢٢).

إن النظرة الأحادية إلى الثقافة الهندية - كما يشير الباحث - تجىء من مجال محدد للرؤية لا يخرج عن النصوص الكلاسيكية، وعلى سبيل المثال فمفهوم «كارما» أى العلاقة بين ما يقوم به فرد طواعية من خير وشر ونتائجه فى هذه الحياة وغيرها من الحيوات التناسخية - الجوهرى فى الفكر الهندى نراه غائبًا فى حكايات جنوب الهند ومستبدلاً بتصور للقضاء والقدر لا يفلت منه الواحد مهما كان طيبًا(٢٣). ويستنتج رامانوجان أن هذا لا يعنى تذبذباً ثقافياً بين القدر المكتوب والمسئولية الشخصية بقدر ما يعنى إحساساً بتعدد الأنساق، لا واحديتها. وينتهى رامانوجان من تحليله بأن هذه التعددية مناظرة للتعددية اللغوية أو اللهجوية؛ حيث يستخدم العارفون بلغات متعددة اللغة المطلوبة فى سياق معين، ثم لغة أو لهجة أخرى فى سياق مختلف.

ويؤكد الباحث على الاهتمام بخصوصية وظرفية القص، لا القفز إلى النسق التجريدى الكلى، ويعطى على سبيل المثال المعادل الهندى لأسطورة أوديب، وهى تشبه فى بنيتها الأسطورة اليونانية، إلا أنها مسردة من وجهة نظر الأم وليس الابن، وبالتالى فأخذ وجهة النظر بعين الاعتبار يجعلنا ندرك الفروق فى أساليب السرد وروحيته(٢٤).

وبالإضافة إلى التأكيد على الجانب الأدائى فى جماليات التلقى والنقد نجد الباحث يستبطن فولكلوره باحثًا عن تنظير فى جماليات الأدب الشعبى. وهو يرى أن هناك، فى الفولكلور المحلى، تعليقات على ذاته وأجناسه وعلى القص الشعبى مما يطلق عليه «الميتافولكلور»، أى الخطاب الذى يرتد على نفسه. فهناك قصص تحكى نشأة القصص، وهناك تأويل شفوى يقوم به الراوى أو الجمهور وهناك أسماء فولكلورية تطلق على أنواع شفوية معينة؛ فمثلاً لا يجد الباحث مصطلح «فولكلور» أو «أسطورة»، أو «دين»، أو حتى «أدب شفوى» و «أدب مكتوب» فى الثقافة الشعبية، ولكن هناك تمييزًا بين ما هو «محلى» وبين ما هو «ملكى»(٢٥)، بالإضافة إلى التمييز بين جنسين فولكلوريين: «أكام» Akam وهى حكايات حميمة تسرد فى البيت، و «بورام» Puram وهى حكايات عامة تسرد فى

الميادين؛ المجموعة الأولى تقصها نساء غير محترفات كالجدة والمجموعة الثانية يقوم بأدائها رواة محترفون. ويجد الباحث أن جنس الراوى - ذكراً أم أنثى، محترفًا أوهاوية - يحدد الجنس الأدبى، بالإضافة إلى مكان السرد؛ داخل البيت أو خارجه. وهناك سمات أسلوبية أخرى، فقصص «أكام» لا تحمل شخصياتها أسماءً وتكون قصيرة، أما قصص «بورام» فهى مفصلة أكثر ولأبطالها أسماء، وأحياناً تمسرح[٢٦].

ويؤكد الباحث على الجانب الجمالى والعاطفى فى الأداء، ويعيب على الباحثين الغربيين تركيزهم على استكشاف النسق المعرفى الأحادى أكثر من اهتمامهم بالبعد الجمالى. وهو يجد أن كثيراً من القصص التى تتضمن آلهة ليست بالحكايات الدينية بقدر ما هى حكايات عن الأهواء والعواطف الممثلة رمزيا[٢٧].

إن الاهتمام بجماليات التلقى والإنصات إلى الآداب الشعبية يكشف عن وجود «المأساة»؛ مثلاً فى المسرحيات الشعبية والتى طالما أنكر الباحثون وجودها فى الثقافة الهندية لعدم ورودها فى النصوص الكلاسيكية، كما يقول رامانوجان.

وخلاصة القول، إن رامانوجان بتأكيده على الجانب الجمالى والأدائى من الفولكلور وبحثه فى ثناياه عن تصنيفات وتنظيرات، يكشف عن أبعاد جديدة فى هذا الفولكلور يتحدى بها مقولات الغرب السائدة.

وإذا كان اهتمام بروب علمياً وينصب على الماضى، وهم غرامشى إيديولوجيًا ويتوجه إلى المستقبل؛ فهاجس رامانوجان جمالى فى المقام الأول، ويتعامل مع الحاضر وكيفية التواصل بين طرفى العمل الأدبى: مقدمه ومتلقيه.

الهوامش

١ - راجع:

Vladimir Propp, **Theory and History of Folklore**, edited by Anatoly Liberman (Minneapolis: University of Minnesota Press, PP. 3-15

٢ - المرجع نفسه، ص ٣.

٣ - المرجع نفسه، ص ٥.

٤ - المرجع نفسه، ص ٦.

٥ - المرجع نفسه، ص ٧.

٦ - المرجع نفسه، ص ١٣.

٧ - المرجع نفسه، ص ١٥.

٨ - المرجع نفسه، ص ٩.

٩ - راجع:

Antonio Gramsci, **Selections from Cultural Writings**, edited by D. Forgacs and G. Nowell - Smith (London: Lawrence and Wishart, 1958), P. 164.

١٠ - المرجع نفسه، ص ١٨٨.

١١ ـ المرجع نفسه، ص ١٨٩.

١٢ ـ المرجع نفسه، ص ١٩١.

١٣ ـ راجع:

David Forgacs, ed., **An Antonio Gramsci Reader** (New York: Schocken, 1988), P. 347.

١٤ ـ المرجع نفسه، ص ٣٤٨.

١٥ ـ المرجع نفسه، ص ٣٤٩.

١٦ ـ المرجع نفسه، ص ص ٣٤٩ ـ ٣٥٠.

١٧ ـ المرجع نفسه، ص ٣٥٠.

١٨ ـ فيصل دراج، «الثقافة الشعبية فى سياسة غرامشى»، فى **غرامشى وقضايا المجتمع المدنى** (نيقوسيا: مؤسسة عيبال، ١٩٩١)، ص ٢١٧.

١٩ ـ راجع:

A. K. Ramanujan, " The Relevance of South Indian Folklore", in **Indian Folklore, II**, edited by P. Claus et al. (Mysore: Central Institute of Indian Languages, 1987), PP. 79 - 156.

٢٠ ـ المرجع نفسه، ص ٨٢.

٢١ ـ المرجع نفسه، ص ٨٢.

٢٢ ـ المرجع نفسه، ص ٨٣.

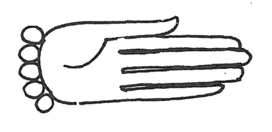
٢٣ ـ المرجع نفسه، ص ص ٩٦ ـ ١٠٩.

٢٤ ـ المرجع نفسه، ص ١٢٠.

٢٥ ـ المرجع نفسه، ص ٨٨.

٢٦ ـ المرجع نفسه، ص ٩٠.

٢٧ ـ المرجع نفسه، ص ١٢٧.



دور المجلة فى الحياة الثقافية

محمود ذهنى

هناك سؤال حائر محيّر، لم يحصل لنفسه، حتى الآن، على إجابة واضحة صريحة، ولا على مفهوم واحد محدد، سواء فى الشرق أو فى الغرب، فى الماضى أو فى الحاضر. وهذا السؤال هو: «ما الثقافة؟».

والواقع أننا إذا حاولنا أن نبحث عن إجابة هذا السؤال نكون كمن ألقى بنفسه فى اليم، أو كمن أخذ يسبح ضد التيار، فلسوف تُنهك يداه، وتخور قواه، قبل أن يصل إلى مبتغاه، وكلما ظن أن بينه وبين الشاطىء أمتارًا أبعدته الأمواج فراسخ، وحينما يقع على تعريف، يظن أنه فصل الخطاب، تبرز له مفاهيم أخرى تدحض تعريفه وتعيده إلى نقطة ما قبل البداية، أو تزيده بلبلة وتخبطًا وشكًا فى كل ما وصل إليه.

لهذا....

لن نحاول استعراض التعاريف المختلفة للثقافة سواء بقصد المقارنة أو العرض أو حتى من باب الثقافة العامة، ولن نحاول سرد تاريخ مسيرة محاولات تعريف الثقافة سواء على المستوى المحلى أو المستوى العالمى، فذلك مضيعة الوقت والجهد لمن يبغى مجرد الثقافة العامة.

يبقى لنا، بعد ذلك، الحق فى طرح تعريف وسَطَ كمّ تعاريفها المختلفة دون النظر إلى ما سوف يكون بينها من تآلف أو تعارض أو تضاد. وهذا التعريف الذى نطرحه مأخوذ من أحد أقوال بلاغيّنا القدامى، وهو «الأخذ من كل شئ بطرف». وهذا يعنى الإلمام - ولو بالقليل - فى كل مجال من مجالات المعرفة الإنسانية دون التقيد بوضع حدّ أدنى أو حد أعلى لمنح لقب «مثقف»، فالقدر الذى كان يمنح هذا اللقب فى

القرن الماضى - مثلاً - اختلف اختلافًا بالغًا - فى الموضوع والمقدار - عنه فى هذا القرن، وسوف يختلفان - بالقطع - عمّا يجئ به القرن القادم وشيك الوصول، ومثلما تختلف أشكال الثقافة، وتختلف مؤهلات المثقف، فلابد أن تختلف، كذلك، موارد التثقيف وطرقه ووسائله، ولست أعنى بذلك أدوات التثقيف التى انتقلت من الكلمة المسموعة إلى المكتوبة فالمطبوعة ثم المنقولة عبر الأثير وانتهاء بعالم الإلكترونيات والكمبيوترات العجيب، ولكننى أريد - فى المقام الأول - صفاء هذا المورد، وغزارة مياهه، وقدرتها على تمام الارتواء.

وفى البدء لابد أن نضع فى الاعتبار ثلاثة مجالات للمعرفة الإنسانية، متباينة أشد التباين، ومرتبطة أشد الارتباط، هى: المهنة، والهواية، والثقافة العامة. وأعتقد أن الفرق والارتباط بين المهنة والهواية معروف، أو أنه بعيد عن مجال بحثنا هذا إلى حد ما، أما الثقافة - باعتبارها مجالاً أساسياً من مجالات الحياة الإنسانية - فإن علم الاجتماع يقسّمها إلى معرفة وسلوك، وعلم التربية يقسّمها إلى تعليم وتعلّم، أى قدر يؤخذ عن طريق التلقين، وقدر يكتسب بالخبرة والممارسة. ويكاد يتفق الجميع على أنها لابد أن تجمع بين التراثيات والمستحدثات، ويجمعون على أنها لابد أن تبدأ من المنزل - فى مرحلة الطفولة الباكرة - ثم تتولاها المدرسة فى بقية مراحل الطفولة والصبا، أما بعد المدرسة فيعتمد على التعلّم الذاتى والمعارف المكتسبة.

والقاعدة المنطقية تقول: «فاقد الشئ لا يعطيه»، أى أن المنزل والمدرسة لا يعطيان الطفل الجرعة الثقافية المطلوبة مالم يكن كل منهما على معرفة كاملة بها، وعلى علم بما يجب أن تعطيه، وكيف تعطيه. سواء أسميناً ذلك تعليمًا أو تربية أو تهذيبًا أو تدريبًا، فإن القدر المتيقن منه هو أن هذا القدر من المعرفة - مهما اختلف اسمه - هو حجر الأساس للثقافة العامة، أو الجذور التى سوف تنبتها. وبقدر متانة الأساس تكون ضخامة البناء، وبقدر نقاء البذور تكون حلاوة الثمار.

من هنا، نستطيع القول بأن المعرفة الثقافية الأولية ضرورية للفرد بقدر ماهى ضرورية للمؤسسات التى تمد الفرد بها، وأن كليهما يحتاج إلى المصادر التى تزوده بهذه المعرفة، وبعد ذلك تتعدد المصادر التى يستطيع أن يرجع إليها الفرد، وتتعدد معها المستويات الثقافية التى يمكن أن يصل إليها الأفراد.

وإذا ما وافقنا على مقولتنا التى سقناها فى البداية، بوصفها تعريفاً للثقافة، على أنها «الأخذ من كل شئ بطرف»، وجدنا أننا أمام مشكلة جديدة هى تحديد تلك الأطراف مع طرح أولويات بينها. ولكن قد لا يختلف اثنان فى أن المرحلة التثقيفية الأولى للطفل تهدف إلى ترسيخ التقاليد والعادات والقيم التى يلتزم بها مجتمعه، وأن تلك - فى معظمها - تعتمد على التراثيات والموروثات الثقافية.

تأتى، بعد ذلك، مرحلة «التعليم»، أو دور المدرسة ووظيفتها التلقينية، وتلك - كما يقول التربويون - لابد أن تشتمل على قدر من العلوم الطبيعية، وقدر من الفنون التطبيقية، وقدر من الفنون الجمالية، وإن أهم مايميز هذه المرحلة أنها - إلى جانب ما تزود به الطفل من المعرفة - تعمل على كشف اتجاهات ميوله ومواهبه، وتحاول تنميتها - إن أمكن - بحيث يستطيع الفرد، بعد ذلك، أن ينطلق فى الحياة وقد حدد لنفسه الاتجاهات الصحيحة من حيث المهنة والهواية والثقافة العامة.

نعود، بعد ذلك، إلى مصادر كل هذه الألوان من المعرفة، فنجد أن المرحلة الأولى - مرحلة الطفولة الباكرة - سواء فى المنزل، قبل المدرسة، أو بعدها فى مدارس الحضانة ورياض الأطفال، تعتمد فى إعطاء المعرفة للطفل، وترسيخها فى عقله ووجدانه، على الأغنية الشعبية القومية، والحكاية الفولكلورية التراثية، وهذا ما يكاد يتفق عليه علماء التربية وعلم الاجتماع والفولكلوريون، وعلى الجانب الآخر يكاد ينعقد الاتفاق بين هؤلاء العلماء، جميعًا، على أن وسائل الإعلام المعاصرة التى تحاول تقليد الأغانى الشعبية [كما هو حادث فى إعلانات التليفزيون والإذاعة مثلاً] أو أن تقدم حكايات أطفال حديثة مترجمة من لغات أجنبية أو مستوحاة منها [كما فى العديد من مجلات الأطفال وكتبهم التى تقدمها بعض دور النشر المحلية أو ذات رأس المال الأجنبى] فإن ذلك لا يفقد الطفل فرصة فى تلقى ثقافته القومية فحسب، ولكنه - وهو الأهم والأخطر - يهدم فيه الكثير من مظاهر الانتماء الوطنى بابتعاده عن تشرب العريق من قيم قوميته وتقاليد حضارته، ثم هو - فى الوقت ذاته - يغلق الطريق أمامه لمواصلة مسيرته الثقافية؛ حيث تصله المعارف منوعة ومتعارضة، فتضل به السبل ويخفق فى إحراز التوازن النفسى والتوافق مع المجتمع، فيركن إلى اليأس والإحباط.

وبالنسبة [إلى] الحكاية الشعبية فيكفى القول بأننا - نحن العرب - أصحاب حكايات «ألف ليلة وليلة»، ذات الشهرة العالمية والتأثير المباشر فى كثير من آداب العالم. فمنذ أن ترجمها إلى الفرنسية أنطوان جالان فى بدايات القرن الثامن عشر حتى لاقت نجاحًا باهراً أهّلها لأن تترجم إلى معظم اللغات الأوربية وأن تنتشر فى جميع الأرجاء، وأن تؤثر فى

أدب وأدباء الغرب الأوروبي. يقول المستشرق هـ. أ. جب في كتابه «تراث الإسلام» مانصه:

«في القرن الثامن عشر كانت لقصص ألف ليلة وليلة ما ينيف على ثلاثين طبعة باللغة الإنجليزية والفرنسية، ومنذ ذلك الوقت نشرت هذه القصص أكثر من ثلاثمائة مرة بمختلف اللغات الغربية».

ويعترف الكثيرون من أدباء الغرب الأوروبيين بأنهم قرأوا ألف ليلة وليلة وتأثروا بها، من هؤلاء: لافونتين، وتشارلز دكنز... وغيرهم من قمم الأدب الغربي.

أما الكتب التي أخذت من ألف ليلة ـ أو احتذتها واستلهمتها ـ فأقدمها يرجع إلى القرن الثاني عشر الميلادي وهو كتاب اسمه «التعاليم الكنسية»، ألفه بيتروس ألفونسو اليهودي ـ الذي تنصر ـ عام ١١٠٦م، وقدّم كتابه هذا بقوله: «لقد جمعت هذا الكتاب من حكم الفلاسفة وأقوال العرب وحكاياتهم وأشعارهم».

وما أن نصل إلى القرن التاسع عشر الميلادي ـ وما بعده ـ حتى نفاجأ بفيض من تلك الكتب منها ـ على سبيل المثال ـ «رحلات جلفر» للكاتب الإنجليزي جوناثان سويفت التي ألفها على نسق رحلات السندباد البحري، ومنها المجموعة الإيطالية الشهيرة «الديكاميرون» أو «الأيام العشرة» التي كتبها جيوفاني بوكاشيو، ومنها ـ إلى حد كبير ـ حكايات البيوت التي جمعها الأخوان جريم في ألمانيا، وغير ذلك كثير.

والحكاية الشعبية هي أحد جناحي القصة الشعبية، أما الجناح الآخر فهو حكايات الحيوان، أو ما أطلق عليه الفولكلور الغربي اسم «الفابولا»، وأطلق عليه بعضهم اسم «الخرافة».

وحكايات الحيوان ـ منذقديم الزمن ـ كانت تقتصر على الحكاية الشارحة أو المفسرة، وهي حكايات ساذجة تحاول تبرير بعض مظاهر الطبيعة مثل: لماذا يختص الفيل بخرطوم دون بقية الحيوانات، ولماذا استطالت رقبة الزرافة، أو لماذا تحظى العنز بقرون لا يملك مثلها الكلب... إلى آخر هذه النوعية، ثم جاء فنان عربي عظيم ـ هو ابن المقفع ـ وارتفع بحكايات الحيوان إلى أقصى درجات الإبداع؛ حيث جعلها، في المقام الأول، حكاية هادية أو مثقفة لمن يقف عند حد التعليم منها، وحكاية هادفة مؤثرة ـ عن طريق الرمز ـ للمثقف الواعي، وحكاية سياسية مثيرة للهم عند الوطني الغيور، ومن «كليلة ودمنة» تعلّم الغرب الأوروبي فن الرمز ومذهبه الرمزي، ومن كليلة ودمنة أصبحت الحكاية الشعبية إضافة مؤثرة في المجالات الأدبية والتربوية والثقافية والترفيهية كذلك.

أما صدر القصص الشعبي ـ الذي يضم القلب والرئة ـ فهو «السير الشعبية» التي لا جدال في أنها كانت الغذاء الفني لوجدان الشعب العربي منذ القرن الرابع الهجري وحتى أواسط هذا القرن، قبل أن تسيطر وسائل الإعلام الحديثة بإلكترونياتها وتكنولوجياتها. ومن السمات التي تميزت بها هذه السير أن العديد من فصولها يمكن أن يستقل بنفسه ليكون قصة قصيرة تنخرط وسط الحكايات الشعبية دون أن تشذ عنها.

ولم يقتصر تأثير السير الشعبية على وجدان الناس، ولكنه تغلغل في حياتهم الاجتماعية وفرض نفسه على بعض سلوكياتهم، فتشبهوا بأبطالها وتسموا بأسمائهم، واشتقوا منها الصفات والأفعال، فكم من المواليد سمي باسم «عنتر»، و «العنترة» صفة الفتوة والشجاعة، و«يتعنتر» يظهر الإعجاب بذاته والاعتزاز بها، ومثل هذا مع الهلالي ودياب وغيرهم من أبطال السير الشعبية، وكم من فتاة تحمل اسم «عبلة» تيمناً بها أو تضامناً معها، وتأثير هذه السير كان عظيمًا على المتلقين لاسيما في الزمن القديم، مما دفع أحد المستشرقين ـ وهو جوستاف لدبدن ـ إلى وصفهم هذا الوصف الرائع الذي يغني عن أي دليل، والذي يعتبر شهادة من الغرب بأصالة فن القصة العربي. يقول لدبدن في كتابه «حضارة العرب»: «لينظر الإنسان إلى أبناء الصحراء أولئك [أي العرب] حين يستمعون إلى قصصهم المفضلة، فهو يرى كيف يضطربون وكيف يهدأون، وكيف تلمع عيونهم في وجوههم السمر، وكيف تنقلب دعتهم إلى غضب وبكاؤهم إلى ضحك، وكيف تقف أنفاسهم ويستردونها، وكيف يقاسمون الأبطال سراءهم وضراءهم. حقاً إن تلك لرويات وإن الحاضرين لممثلون أيضاً، وحقًا إن الشعراء في أوروبا ـ مع نفوذ أشعارهم وسحر بيانهم وجمال وصفهم ـ لا يؤثرون في نفوس الغربيين الفاترة عشر معشار مايؤثر به في نفوس سامعيه أولئك القصّاص».

والعمل الأدبي تقدر قيمته الإبداعية بقدر ما يحويه من مضامين وما يحققه من أهداف، وتلك هي التي تضمن له السيرورة والانتشار وتحفظ حقه في الدوام والبقاء. وكل قصصنا الشعبية وسيرنا الشعبية تحظى، في هذا المجال، بقدر وافر؛ بل لعله أرقى قدر من حيث ما تقدمه من إمتاع فني مندمج مع معالجة أهم القضايا الإنسانية العامة، والقيم والتقاليد القومية، والتوجيهات السلوكية والأخلاقية، مع جرعات من المعرفة التثقيفية.

فلو أخذنا سيرة عنترة بن شداد ـ على سبيل المثال ـ فسوف نجد أنها أكبر صرخة في ضمير الإنسانية ضد التفرقة

العنصرية، وضد الظلم الاجتماعى، وضد الحكم الجائر المستبد، وضد الاضطهاد والتعسف بأشكاله كافة. ولهذا مسّت أوتار قلوب الناس جميعاً فى شتى البقاع وعلى مدى العصور.

وعلى الرغم من أن عنترة عاش قبل الإسلام مما جعل أحداث السيرة تجرى فى ذاك الزمان، إلا أن كاتبها استطاع بعبقريته أن يربطها بالإسلام ليستميل إليه أفئدة المسلمين، ويعطى من خلالها كل الفضائل الإسلامية التى تعطى أنضر واجهة للإسلام من جهة، وتعرّف بفضائله وتحض عليها من جهة أخرى، ثم ينهى سيرته بأعظم درس فى التضامن والتكامل؛ حيث يجعل أبناء عنترة العديدين الذين أنجبهم من أمهات مختلفة الجنسيات، متفرقات الأوطان، يسرعون جميعاً إلى الجزيرة العربية بمجرد علمهم بموت أبيهم مقتولاً؛ وذلك طلبًا لثأره، ولكنهم حين يبدأ النقاش حول عادة الأخذ بالثأر ومثالبها يبرز نور الرسالة المحمدية، فيحجمون عمّا كانوا يعتزمون، ويهرعون إلى كتائب الرسول (ص) يشاركون فى الغزوات ويستشهدون فى سبيل الدعوة التى جمعتهم كأخوة متضامنين متحدين على الرغم من اختلاف أمهاتهم وأوطانهم وألسنتهم، ولكن وحّد بينهم عروبة الأب وهداية الإسلام.

وبين ثنايا الأحداث الكبرى للسيرة يدسّ كاتبها الفنان أحداثاً فرعية وحكايات جانبية تظهر السجايا الحميدة، والخصال الحسنة، والقدوة الطيبة، من خلال سلوك عنترة وطباعه وأفعاله، فى مقابل نماذج من السلوك السئ والطباع الخسيسة لبعض أعدائه - وأعداء الدين والوطن - أمثال يهود حصن خيبر، وجبابرة الحكام الذين أزاحهم عنترة وكأنما هو يمهد الطريق لدعوة الإسلام.

ويظن الكثيرون أن حب عنترة وعبلة هو قصة غرام رومانسى حالم عاش فى أحضان العواطف المتأججة والمشاعر العذبة. ولكن الحقيقة أن كاتب السيرة يعرض هذه القضية بواقعية صارخة تكشف أبعاد العلاقات الحقيقية بين الأزواج وما تتأرجح فيه بين صفاء وجفاء، ووفاق وخصام، ووصال وهجر، مع كشف مسببات هذه الظواهر وملابساتها، لتعطى العظة والعبرة من خلال حكى مؤثر ممتع، ولتمنح المتلقى التنفيس والتطهير إلى جانب الخبرة والمعرفة الثقافية.

وعنترة جال، من خلال مغامراته، فى معظم أرجاء العالم المعروف آنذاك، فتحرى كاتب السيرة أن يعطينا عن كل بلد ينزل فيه عنترة وصفاً إجمالياً له من حيث جغرافيته وسكانه - طبائعهم وطرق معيشتهم وغريب عاداتهم ولطيف حكاياتهم، وأحداث تاريخهم - وبهذا تصبح السيرة منبعًا ثرياً من منابع الثقافة العامة.

وهكذا نرى أن قصصنا الشعبى إذا كان ضرورياً فى مراحل الطفولة، فهو كذلك لا يستغنى عنه فى بقية مراحل الحياة، بل لعله يكون أكثر تأثيراً وأكثر فاعلية، ولهذا يمكن أن نضعه على رأس قائمة المصادر الثقافية أو الروافد التى تمد الإنسان بالثقافة العامة.

والأدب واحد من الفنون الجمالية أو الأساسية - حسب تقسيم أرسطو لمجالات المعرفة الإنسانية - يشاركه تحت مظلة الفن كل من الموسيقى والرسم والتصوير والنحت والرقص والعمارة، ويستطيع المتخصصون فى هذه الفنون الشعبية أن يستخرجوا تأثير فنهم فى الثقافة العامة للمتلقى بمثل ما فعلنا مع الأدب، لتنتظم فى النهاية الحصيلة الكلية للفنون الشعبية ودورها فى الثقافة العامة.

وإذا ما استعرنا المصطلح الأجنبى «فولكلور» للدلالة على الفن الشعبى كان لزاماً علينا أن نضم إليه الجوانب التى يشملها الفولكلور الاجتماعى من عادات وتقاليد وعقائد وممارسات وطقوس وما إلى ذلك، وأيضًا المظاهر الحياتية من مأكل ومشرب وملبس والأدوات المستخدمة فيها، ثم الحرف والصناعات التى كان يمارسها ... إلى آخر كل ما يتناوله علم الفولكلور بمفهومه الأنثروبولوجى من مجالات وآفاق.

ولكن هناك مشكلة حلت بالمجتمع المعاصر ألا وهى انحسار الإقبال على الفنون بصفة عامة، والفنون الشعبية على وجه الخصوص لاسيما القديم منها الذى كان يعتمد على التلقى المباشر والمشافهة أو المواجهة بين المؤدى والسامع، فقد انقرض هذا - أو كاد - تحت وطأة الإعلام الحديث ووسائله من طباعة وإذاعة وتلفزة، والتى لم تكتف بالفصل بين الملقى والمتلقى وإنما أعطت نفسها حق اختيار الموضوع والزمان والمكان، فضلاً عن ارتباطاتها السياسية والاقتصادية، فأصبح على المتلقى إما أن يقبلها على علاتها وبشروطها، أو يستغنى عنها ولا يجد لها بديلاً.

كذلك من ظواهر هذا العصر انحسار الإقبال على القراءة - لا سيما القراءة الجادة - تحت وطأة عوامل متعددة منها ما يخص الكتاب وارتفاع ثمنه فى مقابل انخفاض دخل الأفراد القارئين - أى المثقفين والمتعلمين - ومنها توغل التليفزيون ومحاولته أن يحل محل الكتاب، وقد نجح فى هذا إلى حد كبير، ومنها انخفاض المستوى الحضارى، بصفة عامة، وما يصاحب ذلك من نضوب القرائح، وضعف الإبداع، وهبوط الثقافة.

كل ذلك جعل من العسير على الفرد العادى الحصول على المعرفة - سواء كانت متخصصة أو ثقافة عامة - من منابعها

الأولية التى تعذّر عليه الوصول إليها، من هنا ظهرت المجلات الدورية لتحمل عبء هذه المهمة، وتحاول تغطية الساحة التى انسلخ عنها الكتاب، وأن تعطى القارئ ما يعوضه عن ذلك، فأصبح لها مهمة جديدة - بالإضافة إلى مهامها الأخرى - ولكنها تأتى فى المقدمة، وهنا تبرز القيمة الحقيقية للمجلة؛ حيث تقاس بالقدر الذى تستطيع أن تعطيه للقارئ، فكلما زادت حصيلتها من الثقافة العامة كلما زادت قيمتها الفنية والأدبية.

من هنا فإن المجلة تعى حقيقة رسالتها وهى أنها وسيلة فعّالة من وسائل الثقافة العامة إلى جانب دورها التخصصى بالنسبة إلى الباحثين والدارسين، وعلى الرغم من أن الموازنة بين الجانبين تعتبر معادلة صعبة إلى حد ما، إلا أن المجلة نجحت، إلى حد كبير، فى إيجاد توازن بينهما، ساعدها على ذلك أن الفنون الشعبية تعتبر فنوناً جماهيرية قريبة من فهم ووجدان الشخص العادى، فضلاً عن أنها مطلب يكاد يكون ملحاً لكلا الجانبين. ولهذا فإن مجلة الفنون الشعبية - أكثر من أية مجلة تخصصية أخرى - تضع فى اعتبارها أنها أداة من أدوات الثقافة العامة - بمثل - وربما أكثر من كونها مجلة تخصصية.

وهناك نقطة أخرى ذات أهمية كبرى يجب أن يُحسب حسابها وأن توضع فى الاعتبار ألا وهى الفرق بين العلم والفن، أو على وجه التحديد وحدة الفن فى مقابل تباين مجالات العلم. فالفنون - منذ أن جعلها أرسطو سبعًا أساسية - يمسك كل منها بيد الآخر تأثيراً وتأثراً، تمازجاً وتعاوناً، تداخلاً وربما اندماجًا. فالموسيقى والشعر يلجبان الغناء، والرسم والنحت يساندان العمارة، والرقص لا يستغنى عن الموسيقى، والكل إذا أراد أن يعبر عن نفسه، نظرياً، فلا وسيلة له إلا الكلمة. وهكذا نجد أن الفنون جميعًا يعانق بعضها بعضًا، وتكوّن، معًا، منظومة جمالية ذات تأثير جمعى على وجدان المتلقى، وبذلك يكون له الوقع الأكبر عليه نفسيًا وعاطفيًا - وربما ماديًا - كذلك حين يدفعه التأثر الوجدانى إلى نزوع سلوكى، وهذا أقوى رافد من روافد الثقافة العامة بالنسبة إلى الإنسان.

أما العلم فيفتقد هذه الوحدة التى تربط بين مجالاته المختلفة؛ بل ربما يصل الفاصل بينها إلى بعد السماء عن الأرض كالفرق بين الجيولوجيا والفلك مثلاً، أو حتى فى المجال الواحد كالفارق بين الطب البشرى والطب البيطرى، وربما فى المجال ذاته؛ حيث يختلف فى الطب البشرى تخصص العيون عن الأنف والأذن، والجراحة العامة عن جراحة العظام ... إلى آخر كل هذا مما هو معروف ومشاهد، الأمر الذى يجعل من المجالات العلمية المختلفة جزراً معرفية منفصلة عن بعضها، إلى حد كبير،بحيث يصعب - إذا ما أريد تبسيطها وتقديمها بوصفها ثقافة عامة - تجميعها فى حيز واحد أو فى مجلة واحدة.

وهناك مشكلة لا تقل عن سابقتها أهمية ألا وهى العلاقة بين الفن والعلم. فواحد مجاله العقل والفكر المنظم والآخر مجاله الوجدان والعاطفة الجياشة، الأمر الذى يوحى بوجود تناقض أو تنافر أو تضاد بينهما. ولكن الواقع أن الفنون الشعبية وعلم الفولكلور يعتبران أخوان توأمان، نسيجهما واحد، ومجالهما واحد، وهدفهما واحد أيضًا. ولهذا نجد أن مجلة الفنون الشعبية لم تقتصر على الأدب الشعبى وحده، أو على ألوان الفن الشعبى، ولكنها ضمت إليها كل المجالات الفولكلورية، وصهرتها فى بوتقة واحدة، بحيث تجعل منها سبيكة ثمينة تتضاعف قيمتها بقيمة المواد المكونة لها، وبقيمة جرعة المعرفة المركبة التى تقدمها للثقافة العامة على وجه الخصوص.

ولقد أفضت فى بيان دور المجلة فى مجال الأدب الشعبى باعتباره ميدان تخصصى، ويمكن للمتخصصين فى المجالات الأخرى للفنون الشعبية والفولكلور أن يبسطوا القول فى ميادينهم، كما يمكن تقديم تحليل تفسيرى لوشائج الصلة بينها ونجاح المجلة فى تعاملها معها بحيث لا نجاوز الحقيقة إذا ما قلنا إنها تعطى ثقافة عامة، فى أرقى مستوياتها، بقدر ماتخدم المتخصص بالإرشاد وإضافة جديد إلى معرفته.

والواقع أننى أسعد كثيراً حين أشارك فى لجان الحكم على الرسائل الجامعية، أو فى فحص الإنتاج العلمى لترقية الأساتذة، وأجد اسم المجلة ضمن ثبت مراجعه، وأسعد أكثر حين ألمحها بين يدى قارئ عادى، ولكن مايحزننى هو شكوى متعهد الجرائد الذى أتعامل معه من أنهم لا يعطونه إلا نسختين أو ثلاث من كل عدد، الأمر الذى يضطره إلى الاعتذار للكثيرين من قرائه.

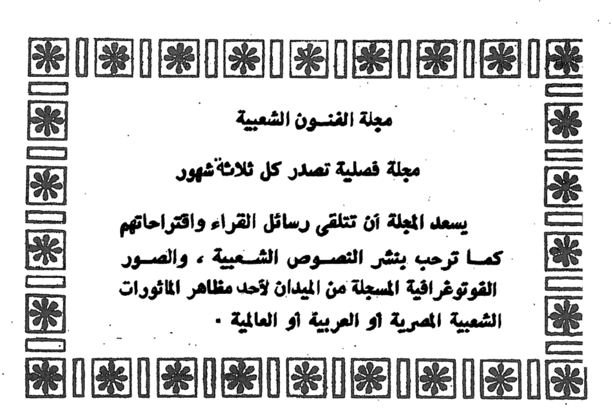
بقيت نقطة واحدة لابد من الإشارة إليها وهى أن الثقافة العامة - فى عرفنا - تعتبر شركة تضامنية بين المجلة والمتلقى؛ بمعنى أن المجلة ذات المسار الصحيح ترفع من ثقافة المتلقى، والمتلقى ذو الوعى السليم يرفع من توزيع المجلة، وكلما تعاون الاثنان وتقاربا كلما ارتفع المستوى الثقافى العام للمجتمع، أما إذا مال الميزان بينهما فمن البديهى أن المجلة مهما كان مستواها لن تستطيع أن تثقف المتلقى غير المقبل عليها أو المهتم بها، وعلى الجانب الآخر فإن المتلقى مهما كانت مساندته لمجلة هابطة المستوى فلن يكون هناك عائد ثقافى يرجى منها، بل ربما كانت النتائج عكسية بحيث تصيب الثقافة العامة آثار سيئة لاسيما إذا ما كانت مساندة المجلة تأتى عن طريق تأثير سلطوى له أهداف غير ثقافية، أو عن طريق تمويل أجنبى لا يريد لنا خيراً.

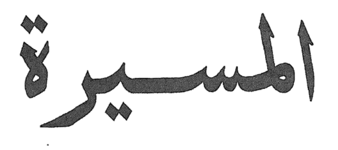
ونحن، الآن، فى فترة الانتقال الحضارى لما بعد ثورة يوليو ، وإن طالت، هذه الفترة، أكثر مما يجب، وصحبها اضطراب وتخبط واعتماد على التجربة والخطأ، الأمر الذى زاد فى آثارها السلبية، والذى يدعونا إلى بذل قصارى الجهد للخروج من هذا الوضع، والاتجاه بفترة الانتقال إلى نهايتها للوصول إلى مرحلة استقرار واستتباب للأمور على أوضاع صحيحة، بحيث نستطيع القول بأننا بدأنا أولى خطوات التقدم الحضارى.

والوصول إلى هذا الهدف ليس بالأمل البعيد، ولكنه ليس، أيضاً بالصيد السهل الوفير، فهو يحتاج إلى عزم الرجال، وعلم العلماء، وجهد العاملين فى جو من تمتع المجتمع بكل ما يكفل له الحرية والأمن والرفاهية وغير ذلك من أمور كثيرة ... ومن المؤكد أن كل هذا يحتاج إلى المجلة الثقافية الجادة، وأن هذه الحجة لن يقلل منها، أو يلغيها، الاعتماد على وسائل الإعلام الحديثة لأسباب عديدة تعوق من قدرة هذه الوسائل عن أداء مهمة المثقف العام على وجه سليم، يعرفها رجال الاجتماع ورجال الإعلام، ورجال السياسة أيضاً.

أما المجلة التى تحوز ثقة القارئ فإنها تقوم بهذا العمل خير قيام، وتؤدى خدمة مضاعفة للفرد وللدولة.

وأخيراً ننتهى إلى النتيجة التى تحكم كل شئ ألا وهى أن إنسانية الإنسان تتطلب رقياً مادياً متعادلاً مع الرقى الوجدانى، وخبرة مهنية متعادلة مع ثقافة عامة، وجهداً وعزيمة متعادلة مع إيمان وعقيدة، وروافد ثقافية متعادلة مع مستحدثات معاصرة، وفى وسط هذه المتعادلات تستطيع المجلة الجادة الملتزمة أن تأخذ وضعها المتوازن، وأن تحوز الثقة وتستقطب القارئ، وبذلك تخدم جميع المجالات وتصبح مصدراً أساسياً من مصادر الثقافة العامة. وأزعم أن مجلة الفنون الشعبية استطاعت - إلى حد كبير- أن تحقق هذه المعادلة الصعبة، على الرغم مما تواجهه من صعوبات ومعوقات هى قادرة على اجتيازها والتغلب عليها لتستمر فى العطاء والتقدم والازدهار.





المسيرة

صفوت كمال

مع الاحتفال بمرور ثلاثين عامًا على صدور العدد الأول من مجلة «الفنون الشعبية» .. فى الذهن ذكريات عديدة ترتبط بالأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس، مؤسس هذه المجلة وأحد الرواد العظام فى تأسيس حركة الدراسات الفولكلورية فى مصر بل فى العالم العربى ..

وتذهب بى الذكريات إلى عام ١٩٥٢، حين تكونت فى كلية الآداب - جامعة القاهرة أسرة أدبية ضمت، فيما ضمت من نشاطات، جماعة محبى الأدب الشعبى .. وكان رائد هذه الأسرة الدكتور عبد الحميد يونس، وكان الموضوع المثار، دائمًا كيف تحتفى الجامعة، بتقاليدها العريقة، بسير شعبية يتداولها العامة فى مجالس السمر ..؟

وكان لهذه الأحاديث أثرها فى إثارة الاهتمام بالآداب الشعبية بعامة والسير الشعبية بصفة خاصة .. متكاملة، فى ذلك، مع الجهد الرائع للأستاذة الدكتورة سهير القلماوى التى أعدت رسالتها الجامعية للحصول على درجة الدكتوراه عن ألف ليلة وليلة .. وتتتابع هذه الأحاديث لتلقى ضوءاً على كتاب الأستاذ الدكتور فؤاد حسنين عن «قصصنا الشعبى» متواكبة مع الدراسة المعجمية التى وضعها الدكتور أحمد أمين عن العادات والتقاليد والتعابير الشعبية المصرية فى معجمه الشهير متناولة، أيضًا، الجهد الرائع والرائد للأستاذ أحمد باشا تيمور عن الأمثال العامية والكنايات والألفاظ العامية إلى غير ذلك من جهود رائعة رائدة .

وتتابع الكلام، وسارت مسيرة السير الشعبية بما أثمرت، فيما بعد، من جهود أكاديمية فى مصر والخارج لمصريين وأجانب تتناول موضوعات من تراثنا الشعبى أدباً وفناًتشكيلياً وموسيقى؛ بل ثم رقص أيضاً.

وبين هذا وذاك كان جهد الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس جهداً رائعاً فى إعلامه عن حركة الفنون الشعبية منطلقاً من مجال الأدب الشعبى إلى مجالات أخرى متعددة سنشير إلى بعضها فيما بعد ..

ولكن أتوقف، لحظة، مع نهاية عام ١٩٥٥، حينما فكرنا، بوصفنا مجموعة من طلبة كلية الآداب جامعة القاهرة، فى إصدار مجلة جامعية اخترنا لها اسم « الهدف »، وكان شعارها « نحو حياة جامعية أفضل »،ووافق العميد الأستاذ الدكتور عز الدين فريد، كما وافق الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس على الإشراف على هذه المجلة، كما اختير الطالب أحمد الكاشف

(عضو اتحاد الطلبة حينذاك ١٩٥٥ ـ وحاليًا سكرتير عام محافظة القاهرة) لرئاسة التحرير، والطالب صفوت كمال سكرتيراً عامًا للتحرير .. إلى غير ذلك من مجموعة الطلبة الذين تطوعوا جميعًا لتحرير وإصدار هذه المجلة فى ديسمبر ١٩٥٥؛ أقول هذا لا للتعريف بهذه المجلة، ولكن لما تضمنته هذه المجلة من مقال مهم للأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس بعنوان «أبو زيد الهلالى فى الجامعة»، ننشر صورته مع هذا المقال، وحسب ظنى أن هذا المقال عن أبى زيد الهلالى كان من أوائل المقالات التى نشرت عن أبى زيد الهلالى إن لم يكن أول مقال نشره د . عبد الحميد يونس عن هذه السيرة الشعبية تلاها بعد ذلك مقالات أخرى ومحاضرات منها محاضرته عن البطل فى الملاحم العربية عام ١٩٥٨ فى مؤتمر الأدباء الثانى الذى عقد فى الكويت عام ١٩٥٨ .

وتواصلت مسيرتى مع الدكتور عبد الحميد بعد تخرجى فى الجامعة من قسم الدراسات الفلسفية والاجتماعية شعبة الفلسفة إلى أن بدأ التفكيرفى إنشاء مركز الفنون الشعبية ليهتم ويعتنى بجمع وتسجيل ودراسة الفنون الشعبية؛ وتم تكوين لجنة للفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للفنون والآداب الاجتماعية عام ١٩٥٧، ثم تلى ذلك مباشرة فى أكتوبر ١٩٥٧ إنشاء مركز الفنون الشعبية الذى بدأ عمله الفعلى فى فبراير ١٩٥٨، واختير الأستاذ أحمد رشدى صالح مديراً لهذا المركز وكاتب هذه السطوربوصفه أول باحث به، وتوالى نشاط المركز وتكوين أجهزته العلمية والإدارية فأصدر أول دورية للفنون الشعبية فى إبريل ١٩٥٩، أى بعد عامين من تكوين لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، وضم هذا العدد والعدد الذى تلاه فى أغسطس ١٩٦٠ عدداً من الدراسات العلمية المهمة التى تناولت موضوعات علم الفولكلور والفنون الشعبية المصرية علاوة على جداول بالتسجيلات التى قام بها المركز، ومنها يستدل على أن أول عملية جمع وتسجيل ميدانى قام بهاالمركز كانت فى ١٢ / ٥ سنة ١٩٥٨ قام بها السيد صفوت كمال والسيد حلمى شعرواى والسيد أحمد عواد، ثم توالت، بعد ذلك، عمليات الجمع والتسجيل، ولحسن الحظ نشرت لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة بيان عمليات الجمع والتسجيل التى قام بها المركز منذ إنشائه إلى عام ١٩٩٤ فى بحث أعدته السيدة أحلام أبو زيد الباحثة بالمركز ؛وتضمن ـ هذا البحث ـ مجالات الدراسات الميدانية التى قام بجمعها وتسجيلها وأسماء الباحثين والباحثات الذين قاموا بهذا العمل العلمى والقومى المهم .

هذا الجهد الذى بدأ الإعلام عنه فى دورية المركز، «الفنون الشعبية»، التى توقفت عن الصدور منذ عام ١٩٦٠ إلى عام ١٩٦٨ حينما صدر عدد آخر منها .. ثم توقفت منذ ذلك الوقت للآن . هذا العمل العلمى فى دراسات الفنون الشعبية المصرية، وبما اشتمل عليه من دراسات عربية، دفع الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس إلى العمل على إصدار مجلة الفنون الشعبية وكان جهده، باعتباره عضواً فى مجلس إدارة المركز وبلجنة الفنون الشعبية، عاملاً مساعداً فى تحقيق السعى نحو إصدار مجلة الفنون الشعبية التى صدر العدد الأول منها فى عام ١٩٦٥ .. وهو ما أشرنا إليه فى العدد الأسبق من المجلة، عدد ٤٦، من تضافر جهود واعية لأهمية الفنون الشعبية فى تأكيد وترشيح عملية الكشف عن مكونات الشخصية المصرية والهوية العربية فى البناء الثقافى للأمة وتحقيق التواصل الثقافى بين الأسس الحضارية للثقافة المصرية المعاصرة وبين عمليات البناء الحضارى المعاصر للإنسان فى هذه المرحلة المهمة من التنمية الثقافية والاجتماعية للإنسان العربى. وكما حرص الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس، منذ أربعين عاماً، على أن يكشف عن جوانب من التراث الثقافى للأمة العربية فى حيويته المتدفقة عبر حقب الزمان .. فإن إصدار مجلة الفنون الشعبية فى يناير ١٩٦٥ والعمل على استمراريتها حتى بعد توقفها ١٩٧١ ثم إعادة إصدارها فى ١٩٨٧، كان، فى واقعه الثقافى، حرصًا وتأكيداً على مسيرة هذه المجلة واستمرارية دورها الريادى فى الإعلام عن الفنون الشعبية، علمًا وفناً، والكشف عن مقومات هذا الإبداع الشعبى بمكوناته الإنسانية والواقعية . ولكى تأخذ مأثوراتنا الشعبية مكانتها فى التراث الإنسانى العالمى باعتبار أن الفنون الشعبية هى تعبير مباشر عن فكر ووجدان الإنسان، وهى تحقيق، فى الوقت نفسه لقدرات الإنسان فى إدراك الجمال والتعبير عنه خلال ممارسة حياته اليومية الجارية .

وقد حرصت مجلة الفنون الشعبية، منذ إصدارها الأول إلى الآن، على العمل على تحقيق هذا الهدف العلمى والفنى وتوفير مجالات النشر للمهتمين والمتخصصين فى هذا العلم من العلوم الإنسانية الذى يتميز بأنه يتناول أهم وأجمل ما فى الإنسان وهو قدراته الإبداعية، وتحقيق التواصل بين تراثه ومأثوراته فى وحدة عضوية وبنية حية تتوسل بكل، وبمختلف، وسائل التعبير للتعبير عن قدرات الإنسان فى إضفاء الجمال على كل ما يحوط حياته قولاً وفعلاً، تشكيلاً ونغماً .. حركة وإيقاعاً فى إطار من عاداته وتقاليده، وموروثاته الثقافية فى تكامل ثقافى وفنى يعلى من قيمة الإنسان فى مختلف مراحل الحياة ..

أبو زيد الهلالى فى الجامعة

بقلم الدكتور عبد الحميد يونس



تفكير قديم

كثيرا ما سألنى أصدقائى : لماذا اخترت **الادب الشعبى** موضوعا لدراستك • وفيهم من يزيد على ذلك سؤالا آخر : لماذا **تخيرت أبا زيد الهلالى بالذات** موضوعا لرسالة الدكتوراه ؟•• والواقع اننى سألت نفسى هذه الاسئلة وغيرها قبل أن يوجهها أحد الى ، وحدث مرة اننى كنت أفتش بين الملفات عن أوراق قديمة ، فعثرت على كراسة بنية اللون ، مما يستعمله تلاميذ المدارس ، وراعنى أن قرأت على غلافها أنها مذكرات ، ثم تصفحتها ، فوجدتها يوميات » يرجع تاريخها الى عام ١٩٢٨ ودهشت لاننى كنت قد نسيت هذه المذكرات أو اليوميات وأدهشنى أكثر اننى سطرت فيها آمالى ووجدت أن من هذه الآمال التخصص فى الادب المصرى ولعل هذا هو الذى حدا بى الى اختيار قسم اللغة العربية • أما لماذا اخترت الادب الشعبى فالجواب عليه يسير لانه أدل من الادب الرسمى على الشخصية المصرية •

حقائق عجيبة ! !

ومضت بى السنوات وأنا لا أجد جوابا على اختيارى سيرة بنى هلال ، ومن أبطالها أبو زيد غير الرغبة فى الكشف عن **مقومات الشخصية المصرية ، وخصائص الفن الادبى المصرى** حتى كان يوم جاءنى فيه ابن عم لى بمجموعة من الكتب الضخام ، أكل البلى بعض أوراقها وذهب بغلاف بعضها وترك الزمان على أوراقها الصفراء نقطا داكنه وكانت تنبعث منها روائح تدل على أنها خزنت فترة طويلة بعيدة عن الهواء والنور ، وأن الفيران استأنست بما فيها من علم !

كانت هذه الكتب لجدى المباشر ـ يرحمه الله ـ ووجدت على صفحات بعضها كلاما مكتوبا بالحبر السلطانى وبخط أنيق وهذا الكلام عبارة عن اسم جدى مع ذكر سلسلة من نسبه والقرية التى ولد فيها •• وراعنى أن هذه «**النسبة**» التى كانت الاجيال الماضية تحتفظ بها ، تنتظم اسمين آخرين هما : مرعى ويحيى فاذا أضفنا هذين الاسمين الى اسم جدى وهو يونس كانت النتيجة أسماء الفتيان الثلاثة

الاوائل فى سيرة بنى هـــلال وهم يحيى ومرعى ويونس الذين اصطحبهم أبو زيد فى رحلته الاولى الى بلاد تونس وهى الرحلة المعروفة بالريادة ثم عاد أبو زيد ليستنفر القبيلة كلهـــا للرحلة الجماعية الثانية استنقاذا لهـؤلاء الفتيان الثلاثة الذين أسروا فى بلاد المغرب وهى الرحلة المعروفة بالتغريبة

ودفعنى ذلك الى أن ألتفت حـوالى ، فى موطننا الاول باقليم الشرقية فاذا نحن على مرمى قوسين من قرية اسمها « بنو هلال » وأظن انني محتاج الى معاونة صديقى الدكتور عثمان نجاتى فى تفسير هـــذه الحقائق العجيبة وبقى أن أقول له ان أبى ـ يرحمه الله ـ وقد كان موظفـــا مدنيا نقل الى الشغف باللغة الانجليزية والترجمة ، كان يحفظ عن ظهر قلب بعد القرآن الكريم أثرين أدبيين كبيرين هما **مقامات الحريرى وسيرة بنى هلال ..!**

مصادر البحث

واستقر الرأى ، ووافقت الكلية على موضوع بنى هلال ليكون بحثا صالحا للتقدم الى اجازة الدكتوراه والجامعيون يعلمون أن العلم لم يعد فى الصدور ، كما كان فى الماضى، ولـكنه أصبح في بطون الكتب يلتمسه الدارســون فى المكتبات والخزائن وأنت تراهم يعكفون عـــلى المطبوعات والمخطوطات جميعا يستخلصون منهـا المعـارف والشواهد والآراء السابقة أما أنا فكان نصيبى مغايرا لهذا كله .. كنت مطالبا فى القسم التاريخى الذى يقص سيرة أبى زيد وأجداده وأصحابه وأبنائه أن أساير زملائى فى التماس الكتب ولـكن القسم الادبى اقتضـــانى شيئا آخر .. اقتضانى ان أنظر فى القصة المطبوعة فى ورق أصفر وطبع ردىء ورحم الله أبى فلقد وجدت فى الخزانة المنقورة فى حـــائط المندرة بدارنا فى الريف نســـخة التغريبة كاملة ويبلغ عمر هذه الطبعة مايقرب من ثلاثة أرباع قرن كامل من الزمان !

ومع هذا كله ، اصطنعت منهج أصدقائنا الاجتمـــاعيين والتمست المنشد المحترف أو الشاعر فى بيئات مختلفة . فى بيئة المدينة .. فى بيئة الريف .. فى الصـــعيد . وكان على أن أستمع الى السيرة كاملة حية كما ينشـــدها هذا الشاعر فى جماهير المستمعين وأن أسجل نصوصها . ما وسعنى المجهد وأن أرصد تأثير الانشــــاد فى الافراد والطبقـــات والبيئات فى المواقف المختلفة ومـع الابطال المختلفين وأن أتتبع هـــذه الحرفة الوراثية وأكشف عن خصائصها ومقوماتهـا وأحاول ـ قدر الطاقة ـ أن أدون النغم بالنوتة الموسيقية !

موقف حرج !

وفى المدرج الكبير بكلية الآداب على مرأى ومسمع من المئات واجهنى موقف محرج حقا . فقـــد كنت أريد أن أصف الخصائص الفنية لحرفة الشـــاعر وآلته المعروفة « الربابة » فوجـــدتنى لا أستطيع أن أنقـل ما أريد الى الاساتذة الممتحنين الاجلاء وأشهد أننى تأسفت كثيرا لان آلات تسجيل الاصوات لم تكن من الشيوع والانتشـــار كمـــا هى الآن ، والا لاستعملتهـــا واتخذت من هـــذه التسجيلات كتبا ناطقة تزخر بالشـــواهد المختلفة التى نبرهن على ما انتهيت اليه فى هذا البحث واضطررت الى القول صراحة فى هذا اليوم المشهود : تمنيت لو أستطيع أن أستحضر الشاعر بربابته أمامكم !

ومنذ ذلك اليوم وتستبد بي فكرة لم تعد الآن عجيبـة وهى أن عصر التدوين والكتابة يوشك أن يسلم قياده الى عصر الحديث الملفوظ مرة أخرى ، وها نحن أولاء ، نشهد الوثائق الصوتية فى كل مجـــال .. وهى الوثائق التى تحكى الجو النفسى أكثر مما تحكيه الكتب والتى تصـور ارتفاع الصوت وانخفاضه ، واسترساله وتقطعه وخشونته ونعومته وأفراده وتداخله معانى كثيرة لايمكن للتدوين أن يثبتها أو يحصرها واذا كان لى أمل فهـو أن أرى الكتب الناطقه تأخذ مكانها فى مكتباتنا العامة كمـــا فعلت فى الغرب ..!

فهل نشـــهد قسما خاصـــا بالكتب الناطقـة يزخر بالاسطوانات والاشرطة الصوتية فى مكتبة الجامعة ؟ وهل آن الاوان لان تعد هذه الوثائق الصوتية جديرة بالدرس والاستشهاد وأن نتوسل بها فى نقل المخارج واللهجـات والبواعث النفسية للمتحدثين والشعراء ؟!

دكتور عبد الحميد يونس



الإصدارات الدورية العربية المعنية بالفولكلور

إبراهيم حلمى

بامتداد رقعة الوطن العربى ظهرت، فى أفق الثقافة العربية، إصدارات عدة لدوريات ونشرات ومجلات عربية يممت وجهها شطر الجمع والدراسة والنشر للمواد الفولكلورية منذ أواخر عقد الخمسينات، واستمر بعضها فى رحلة العطاء مانحاً حتى اليوم، فى حين احتجب البعض الآخر؛ لقصور ما فى مدى فعالية هذا الأداء، كالتمويل المادى الدائم الانتظام، والتوزيع، واتساع الانتشار، والعناصر الأخرى كافة التى تضمن لأية رسالة ثقافية دورية دوام الاستمرار والبقاء، وبالتالى حُسن الأداء على نحو بشرى كامل، أو نحو مرضى عنه على أقل تقدير.

لقد تمثلت هذه الإصدارات الثقافية الدورية العربية المعنية بالفولكلور فى أشكال مختلفة. هذه الأشكال يمكن الوقوف عندها وفق التسلسل الزمنى، وسبق الإصدار على النحو الآتى:

١ ـ دورية «الفنون الشعبية» ـ (مصر) ـ إبريل (نيسان) ١٩٥٩.

٢ـ مجلة «التراث الشعبى» ـ (العراق) ـ سبتمبر (أيلول) ١٩٦٣.

٣ ـ مجلة «الفنون الشعبية» ـ (مصر) ـ يناير (كانون الثانى) ١٩٦٥.

٤ ـ بعض إصدارات خاصة من مجلة «عالم الفكر» ـ (الكويت) ـ فى تواريخ متباعدة غير منتظمة أولها فى إبريل (نيسان) ١٩٧٢.

٥ ـ مجلة «الفنون الشعبية» ـ (الأردن) ـ يناير (كانون الثانى) ١٩٧٤.

٦ ـ مجلة «التراث والمجتمع» ـ (فلسطين) ـ إبريل (نيسان) ١٩٧٤.

٧ ـ نشرة «وازا» ـ (السودان) ـ فبراير (شباط) ١٩٧٨.

٨ ـ مجلة «وازا» ـ (السودان) ـ مارس (آذار) ١٩٨٠.

٩ ـ مجلة «الفولكلور السودانى» ـ (السودان) ـ نوفمبر (تشرين ثانى) ١٩٨٣.

١٠ ـ مجلة «المأثورات الشعبية» ـ (قطر) ـ يناير (كانون الثانى) ١٩٨٦.

إن النظرة السريعة على خريطة النشر للمادة الفولكلورية فى دوريات الوطن العربى المعنية بالفولكلور توحى، منذ

البدء، بأنها قليلة وغير كافية، إذ إن خمس دول عربية هي، وحدها، التي تحملت عبء هذا الإصدار، وهي: مصر والعراق والأردن والسودان وقطر، هذا من ناحية، فضلاً عن توقف الإصدار كلية في السودان، وتوقف الاتصال والتبادل الثقافي بين بعض الأقطار العربية وإصدارات العراق والأردن المعنية بالفولكلور من ناحية أخرى.

ومن قبيل إحقاق الحقائق أن نسلّم، بداية وبداهة، بأن تجربة كل قطر عربي، قام بعمل إصدار ما للفولكلور، تعتبر - بلا أدنى شك - تجربة مفيدة في مجال فهم جذور الذات العربية حتى لو مسَّ هذه التجربة جانب من جوانب القصور أو النقصان، فالكمال لله وحده.

إن التناغم بين هذه الإصدارات الموجودة، الآن، شيء حيوي ومهم ومطلوب؛ لأنها كلها تمثل عدة شرايين في جسد أمة عربية ذات قلب واحد.

١ - دورية «الفنون الشعبية» - مصر

تعد هذه الدورية المصرية رائدة الإصدارات الدورية العربية المعنية بالفولكلور؛ إذ إن أول إصدار لها كان في إبريل (نيسان) عام ١٩٥٩، وقام بإصدارها «مركز الفنون الشعبية» في مصر التابع وقتها لوزارة الثقافة والإرشاد القومي.

وقد صدرت، هذه الدورية، في ثلاثة إصدارات فقط: الإصدار الأول كان في إبريل (نيسان) ١٩٥٩، والإصدار الثاني في أغسطس (آب) ١٩٦٠، أما الإصدار الثالث والأخير فكان في فبراير (شباط) ١٩٦٨.

وواضح، بداية، من عدم انتظام صدورها أنها لاقت صعوبات كثيرة في التمويل - على الرغم من انفراد وزارة الثقافة بإصدارها - إذ إن الفارق الزمني بين العدد الأول والثاني بلغ عاماً وأربعة شهور، ثم اتسع هذا الفارق بين العدد الثاني والعدد الأخير إلى نحو سبعة أعوام ونصف..!!!

فن تحرير وإخراج دورية «الفنون الشعبية»

اعتمدت هذه الدورية على المباشرة في تناولها للمواد الفولكلورية، فضلاً عن اعتمادها على البساطة في إظهار إخراجها الصحفي، وربما كان عدد مرات إصدارها القليل والمحدود وتغير أشخاص مجلس تحريرها هما السببان الرئيسيان في عدم تطويرها إلى صورة مثلى تعبر عن ميدان ثرى من ميادين الفن والثقافة الشعبية؛ هو ميدان علم الفولكلور.

أسرة التحرير

كانت لجنة تحرير العددين الأول والثاني تضم كلاً من الدكتورة (سهير القلماوي)، والدكتور (عبد الحميد يونس)، و(سعد الخادم)، و(رشدي صالح)، وذلك بدون تحديد لمواقعهم الوظيفية أو أدوارهم داخل أسرة التحرير باستثناء (حسني لطفي) باعتباره سكرتيراً للتحرير، وهو أمر جعل كل منهم كالجندي المجهول، فلم يعرف من الإصدار نفسه من هو رئيس التحرير المسئول، وإن كان يفْهم ويدْرك من خلال أسلوب الدورية أن رئيس التحرير هو (رشدي صالح)؛ لا بسبب موقعه بوصفه مديراً لمركز الفنون الشعبية التي تحتضن الدورية، ولا بسبب تصديره بمقال افتتاحي بعد مقال وزير الثقافة الدكتور (ثروت عكاشة)، وإنما بالاهتمام الواضح للجمع الميداني الكثير للمواد الفولكلورية، خاصة الأغاني الشعبية التي زخمت بها الدورية دون ذكر لمن هو جامعها حتى لا يظهر اسمه في الدورية، ويتضح للقارئ، ساعتها، أن (رشدي صالح) هو العمود الفقري لهذه الدورية وحده.

وحينما تغيرت الأسماء في العدد الثالث وهو الأخير، كان فريق العمل مكوناً من مواقع وظيفية محددة داخل الدورية، مثل الدكتور (عبد القادر مختار) باعتباره رئيساً للتحرير، و(صلاح عبد الكريم) باعتباره مشرفاً فنياً، و(فؤاد نور) باعتباره سكرتيراً للتحرير، بالإضافة إلى هيئة التحرير المكونة من (محمود عبد الله كامل) في الموسيقا، و(حسني لطفي) في الآداب، و(سامي زغلول) في الرقص والألعاب، و(شعبان عيسى) في الفنون التشكيلية.

لقد فرض هذا التغيير أسلوباً جديداً للدورية، واتسم العددان الأولان للدورية بطابع الشمول في تناول المادة الفولكلورية؛ فكتب (رشدي صالح) عن «مركز الفنون الشعبية»؛ لإظهار أهدافه وأعماله ومكوناته، وكتب الدكتور (عبد الحميد يونس) عن «البطولة في الأدب الشعبي»، مظهراً ملامح هذه البطولة في الأساطير والملاحم، وكتب (محمود أحمد الحفني)، عن آلات الموسيقا الشعبية المصرية ليبين أنواعها وخصائصها، وكتب (سعد الخادم) عن التراث العربي في فنوننا الشعبية[1].

وكان من الطبيعي أن تظهر هذه الدورية في عدديها الأولين في جو مناخ الوحدة التي قامت بين مصر وسوريا في فبراير (شباط) ١٩٥٨ واستمرت حتى عام ١٩٦١ نشاط حركة الفنون الشعبية في سوريا، فألقت الضوء على «متحف التقاليد الشعبية في دمشق» في العدد الأول، كما أفسحت الدورية في عددها الثاني المجال لمقال عن «الفنون الشعبية في الإقليم

السورى، كتبه (شريف الراس) ملقيًا الضوء على سمات هذه الفنون فى دمشق وحلب وحمص وجزء من منطقة الجزيرة وبادية الشام، وشارك (سامى الكيالى)، فى العدد الثانى، بمقال «أنشودة عرس» تناول فيه مظاهر الاحتفال بالعرس فى حلب من حيث العادات والتقاليد والتهليلات المصاحبة لهذه الاحتفالات الشعبية(٢).

وبفهم عميق لأواصر القربى مدت هذه الدورية البصر إلى بعض ملامح الفولكلور فى الوطن العربى؛ حيث كان المناخ السياسى وقتها يحفِّز على ذلك، فكتب (حمد الرجيب)، مدير الشئون الاجتماعية، بالكويت مقالاً عن «الفنون الشعبية فى الكويت» مشيراً إلى «مركز رعاية الفنون الشعبية» بالكويت الذى أنشىء عام ١٩٥٥ وموضحاً أهدافه.

واهتمت الدورية، فى عددها الأول، بإظهار «حركة الفولكلور فى العالم» كالمؤتمر المقترح للفنون الشعبية الأول عام ١٩٦٠ وأرشيف الأغانى فى مكتبة الكونجرس الأمريكى، وأرشيف جامعة أنديانا للموسيقا، كما اهتمت الدورية، فى عددها الثانى، بإظهار «تجربة فى دراسة الرقص الشعبى بيوغوسلافيا»، والتعريف ببعض الهيئات العلمية والجمعيات القومية والدولية المتخصصة فى الفولكلور، والتعريف ببعض الدوريات الأوروبية والأمريكية(٣).

كان الهدف الرئيسى لهذه الدورية هو نشر المادة الفولكلورية المجموعة من قبل مجموعة متخصصة من الباحثين المهتمين بالفولكلور؛ فبرزت فى العدد الأول «تسجيلات من قرى الفيوم وبحيرة قارون»، و«تسجيلات من مرسى مطروح وسيوه»، و«نماذج من الشعر الشعبى فى الإقليم المصرى» فى محافظة الفيوم، وإن لم يعرف من الذى قام من الباحثين بجمعها فى العدد الأول، وإن تم تدارك هذا فى العدد الثانى، وظهر ذلك واضحًا فى الجمع الميدانى لبعض «أغان شعبية مجموعة من ميت رهينة» قام برصدها الدكتور (حسن صبحى بكرى) فى العدد الثانى، وكذلك فى «ملاحظات على الأغانى فى سيوه» التى كتبها فى العدد نفسه (محمد حلمى شعراوى)، و«عادات وتقاليد الأسرة فى النوبة» والتى اشترك فى جمعها وتسجيلها ثلاثة هم: (صفوت كمال) و(حسنى لطفى) و(محمد نجم الدين)(٤).

وعلى الرغم من أن هذه الدورية لم تكن عددين فقط، وإنما كان لها عدد ثالث وأخير، فقد كان لهذا العدد الأخير جهاز جديد فى التحرير أراد أن يغير كل شىء.

وهنا يبرز على الساحة سؤال مهم:

هل من الصالح العام إجراء تغيير تام فى شكل ومضمون الدورية عندما تتغير الأسماء القائمة على تحريرها؟

يقول الصحفى الخبير (أحمد بهاء الدين) مقننًا أسلوب التغيير: «من تجربتى الطويلة بالإشراف على مؤسسات صحفية أعرف أن أكبر غلطة هى أن يأتى رئيس تحرير جديد - أو قديم - ويقلب جريدة أو مجلةٍ رأسًا على عقب، مهما كان التجديد رائعًا، وكأنه بذلك يقدم للقارىء مجلة جديدة ويضعها فى اختبار جديد»(٥).

لقد جاء التغيير الصحفى لهذه الدورية على يد الدكتور (عبد القادر مختار) فى الشكل وفى المضمون بعد أن رأس مركز الفنون الشعبية بالقاهرة خلال الفترة من عام ١٩٦٦ إلى عام ١٩٦٩.

لم يجعل الدكتور (عبد القادر مختار) موضوعات الدورية منطلقة على عواهنها، فى حركتها، فى الفضاء الفولكلورى الواسع؛ بل جعل نصب عينيه أن يركز مجهودات الباحثين فى المركز فى منطقة بحثية محددة، بدلاً من التشتت، وهى وجهة نظر قد تكون صائبة؛ إذ إن مثل هذا الأمر يتيح فرصة أكبر لدراسة المكان المحدد ككل من وجهات نظر مختلفة، وعندئذ تصبح الدراسة نوعًا من الريبورتاج الصحفى الذى تتعدد فيها وجهات النظر، وبالتالى قد تصبح الصورة أوضح وأشمل.

لكن هذه النظرة لا تعد صائبة مائة فى المائة؛ لأن حركة الفولكلور سواء أكانت على مستوى بلد أو قارة أو العالم كله ماهى إلا سلسلة أحداث، والحدث قد لا يجود به الزمن فى التكرار، ومن ثم فإن غياب النظرة الفاحصة عن الحركة الدائمة فى العالم للفولكلور قد يعطى انطباعاً بكمونه وسكونه وانكماشه وانحساره، وهو ما يعد مخالفاً للحقيقة التى تشى بأن للفولكلور حركة دائبة.

على كلٍ، لقد اختار الدكتور (عبد القادر مختار) طريق التغيير الشامل للدورية، فهل وقع، بهذه الدورية، فى الخطأ على حد تعبير (أحمد بهاء الدين)؟ وهل اتجاهه إلى دراسة فولكلور منطقة معينة كمحافظة الشرقية، فضلاً عن التغيير فى هيكل الدورية، هو الذى أدى بهذه الدورية، إلى التوقف عن الصدور؟

يقول الدكتور (عبد القادر مختار) من خلال حديث شخصى: «عندما توليت مسئولية قيادة مركز الفنون الشعبية فى الفترة من ١٩٦٦ إلى ١٩٦٩ كان جمع التراث الشعبى جمعًا ميدانيًا شبه متوقف، وكانت هناك أعمال تتم بشكل (سد

خانة)، فمثلاً كان يقال إن الباحثين بالمركز قد قاموا بعدة رحلات، وأن هناك أشرطة تسجيل وأفلاماً سينمائية موجودة، وعند مراجعة هذه الحصيلة وجدتها غير جادة من حيث التصنيف وأصول العمل الميداني، وكأن الغرض كان هو إظهار أن هناك مركزاً للفنون الشعبية موجود»[٦].

لقد بدا مدير مركز الفنون الشعبية بالقاهرة كأنما يقود ثورة في داخل المركز من أجل التغيير في طريقة الجمع والتصنيف، داخل المركز، للمادة الفولكلورية بالمحافظات، وكان أول اختيار تم هو لمحافظة الشرقية.

يقول الدكتور (عبد القادر مختار) شارحاً أسباب هذا الاختيار: «بدأنا بعمل بحث ميداني حقيقي لمحافظات مصر، فاخترنا محافظة الشرقية لأسباب مهمة؛ حيث كان الاحتلال الإسرائيلي قد وقع في يونيو ١٩٦٧، ومن ثم فقد هاجرت أعداد كبيرة من البدو الرحل وتمركزوا في الشرقية.

وحينما تقدم أحد الناشرين إلينا، وهو صاحب «المركز الثقافي العربي»، لطبع الدورية على أساس وجود بعض الإعلانات بالدورية وافقت على الفور لطبع الدورية في حدود ٣٠٠٠ نسخة، بتكلفة حوالي ٥٠٠٠ جنيه يتحملها الناشر بحيث يعطي المركز ١٥٠٠ عدد منها بلا مقابل ندفعه له»[٧].

غير أن (حسني لطفي)، عضو هيئة التحرير لهذا العدد الثالث والأخير من الدورية وسكرتير تحرير العددين الأول والثاني، يذكر أن (فؤاد نور) سكرتير تحرير العدد الأخير من الدورية، بحكم خبرته بالصحافة، بدأ اتصالاته مع بعض الشركات لعمل إعلانات واستطاع جمع مبلغ لا بأس به للطبع وتغطية التكاليف[٨].

لقد أصبح الفارق كبيراً بين الكمية المطبوعة للعددين الأول والثاني والعدد الأخير؛ فكل عدد من العددين الأول والثاني طُبِع منه ٣٠٠ نسخة في حين كان عدد النسخ من العدد الأخير حوالي ٣٠٠٠ نسخة.

وقد تكلف إصدار كل عدد من العددين الأولين مبلغاً وقدره ٢٥٠ جنيه في حين تكلف العدد الأخير ٥٠٠ جنيه[٩].

مشاكل إصدار الدورية

يرى الدكتور (عبد القادر مختار) أن أكبر مشكلة واجهت هذه الدورية هي مشكلة التمويل، فضلاً عن محاربة البعض لها والوقوف موقف المتفرج السلبي منها.

فهو يرى أن فريق العمل القديم قد استقل بمجلة جديدة هي «الفنون الشعبية»، سبقت الإصدار الأخير من دورية «الفنون الشعبية»، بثلاث سنين، فسعى البعض إلى عدم إعطاء اعتمادات مالية من وزارة الثقافة والإرشاد القومي على اعتبار أن الأولى بالرعاية هي المجلة التي تصدرها الوزارة وليس هذه الدورية العلمية التي توزع مجاناً بدون عائد مادي، وأن (رشدي صالح) خصص بعض مقالات، حينما كان يكتب في جريدة «الجمهورية»، منتقداً هذه الدورية لتحطيمها والإجهاز عليها حتى لا تنافس مجلة «الفنون الشعبية»[١٠].

كما أن الباحثين أنفسهم اتخذوا من الدورية موقفاً سلبياً؛ حيث اتجهوا بكتاباتهم وأبحاثهم إلى مجلة «الفنون الشعبية» التي كانت تعطي مقابلاً مادياً للنشر فيها، على عكس ما كان قائماً في دورية «الفنون الشعبية» التي كانت تنشر للباحثين في المركز بلا مقابل، على اعتبار أن نشر المادة الفولكلورية هو جزء أساسي من طبيعة عملهم ووظيفتهم في المركز[١١].

قد تكون هذه المشاكل مشكلات حقيقية، أو هي وهمية، أو هلامية بحكم غيرة وتنافس أبناء المهنة الواحدة، وهو شيء طبيعي؛ لكن هذه الدورية أفرزت مشكلة من أهم مشاكل العمل الميداني مع المادة الفولكلورية التي يجمعها الباحثون ثم يقومون بنشرها، بعد ذلك، في دورية ما أو مجلة من المجلات.

كانت هذه المشكلة الحادة في نشر مقال الدكتور (حسن صبحي بكري) والذي نشر بالعدد الثاني من الدورية تحت عنوان «أغان شعبية مجموعة من ميت رهينة».

وقبل أن نستوضح جلية الأمر في المشكلة الحادة لمقال الدكتور (حسن صبحي بكري) يجدر بنا أن نشير، أولاً، إلى شخصية كاتب هذا المقال وثقافته وعلمه من خلال تلك البيانات التي استفتح بها مقاله، ولم يلتفت إليها أحد، على الرغم من خصوصيتها التي تعطيها أهمية وقيمة نادرة.

إن الدكتور (حسن صبحي بكري) تخرج في كلية آداب القاهرة، ومعهد التربية، ومعهد الآثار، ومعهد الخدمة الاجتماعية، وأُرسل في بعثة للخارج، فحصل على درجة الدكتوراه في الفلسفة من جامعة «دير هام» بانجلترا عن بحثه «العناصر الأساسية في أسطورة أوزوريس، على ضوء ماكتبه بلوتارك، وما جاء في الحكايات الشعبية»، وعند عودته من الخارج، انتدب للتدريس في معهد الآثار المصرية، كما انتدب للعمل في أعمال الحفر والتنقيب بمناطق «ميت رهينة» و«أبي رواش»، وهناك استطاع أن يجمع عدداً من الأغاني الشعبية التي كان الفلاحون وعمّال الحفر يتداولونها.

كل هذه المعلومات جاءت فى مفتتح المقال، لكنها لم تكن كافية، أو لم تكن بذات قيمة عند من عبست قسماتهم من أولى الأمر لمجرد ماقرأوه من سطوره فأقاموا الدنيا وأقعدوها.

ماذا قال هذا الدكتور العالم، فأثار الحنق والغيظ؟!

قال فى أغنية سمعها من عمّال الآثار الذين يقومون بالحفر فى وصف المدير الأجنبى(١٢):

آه لو شفت عيونه	دى عيونه عيون غزلان
آه لو شفت حاجبه	دا حاجبه خط الرحمن
آه لو شفت شعوره	دا شعوره سلب الجمال
آه لو شفت فمه	دا فمه خاتم سليمان
آه لو شفت رقبته	دا الرقبة كوز فضة مليان
آه لو شفت أنفه	دا أنفه بلحه من الشام
آه لو شفت الدماغ ياحبيبى.	دى دمـــــاغ يمام
آه لو شفت صدره	دا الصدر بلاط حمام
آه لو شفت بطنه	دا بطنه عجين خمران
آه لو شفت الصرة	دى الصرة قعرة فنجان
تحت الصرة بشوية	عسكرى واقف ددبان

وهذا البيت الأخير هو الذى أقلق ولاة الأمر فى وزارة الثقافة وقتها، فأرسل السيد (عبد المنعم الصاوى) وقتها احتجاجاً إلى مركز الفنون الشعبية؛ لقيام الدورية بنشر هذه الألفاظ المكشوفة فيها، غير أن (رشدى صالح)، بفهمه لطبيعة الغناء الشعبى وطبيعة الدراسة العلمية معاً، رد بمذكرة على هذا الاحتجاج تبين عدم استطاعة الباحث العلمى، أمام ضميره ومسئولية العلم، أن يغيّر فى النص شيئاً، وأن كل نص له دلالات معينة، وبما أن علم الفولكلور هو علم، وله أدواته العلمية، فإنه لاحياء فى العلم، تماماً، مثلما يقف طالب كلية الطب إلى جوار الطالبة ليقوما بتشريح ودراسة الأجزاء الحساسة فى الرجل أو المرأة، فضلاً عن أن هذه الدورية لا توزع إلا على المتخصصين وليست معروضة للبيع للجمهور العادى..!(١٣).

الترجمة الأجنبية فى الدورية

على الرغم من الأعداد الثلاثة التى أصدرتها الدورية فقد اهتمت بترجمة بعض المقالات فى العدد الأول والعدد الأخير، فى حين خلا العدد الثانى من الترجمة إلى اللغة الانجليزية أو أية لغة أجنبية أخرى، وفى حين كانت الترجمة فى العدد الأول باللغتين الإنجليزية والفرنسية فقد انحسرت عن العدد الأخير اللغة الفرنسية وبقيت الترجمات باللغة الإنجليزية فقط.

وفى حين وصل عدد صفحات المترجمات فى العدد الأول إلى اثنين وأربعين صفحة انكمش هذا العدد إلى ثلاث عشرة صفحة، فقط، فى العدد الأخير.

ملاحظات عامة على العدد الأخير من الدورية

على الرغم من قدم العهد بدراسة الأدب الشعبى عن سائر الفنون الشعبية فى كل مكان إلا أن الأدب الشعبى، فى العدد الأخير، جاء غير عميق الدراسة إذا قيس بسائر العناصر الأخرى: كالرقص الشعبى الذى جمعه كل من (سامى زغلول)، و(سمير جابر)، و(زغلول أبو الحسن)، وكذلك ألعاب الأطفال والفروسية والموسيقا والحرف الشعبية، لقد تفوق هذا الجانب الفنى والحركى على الجانب القولى.

الإخراج الصحفى للدورية

حقيقة خلا العددان الأولان من اللمسات الفنية فى الإخراج، فجاءا كالكتابين المدرسيين فى شكليهما، وجاءت الصور فى ملزمة من الورق الكوشيه فى العدد الأول، فى حين جاءت الصور على الورق العادى فى العدد الثانى، وفى حين تداخلت الصور وصاحبت الموضوعات فى العدد الأخير- وهو فى رأينا أحسن فى التخطيط من فصل الصور عن الموضوعات - غير أن الإعلانات السينمائية فى العدد الأخير أفقدته روح الجدية التى من المفروض أن تتسم بها دورية علمية متخصصة، وكان الأحرى بها البحث عن إعلانات خاصة بالكتب أو المجلات الدورية التى تهم قارىء الدورية العلمية الثقافية المتخصصة.

نظرة على الغلاف

أفتقر العددان الأول والثانى إلى وضع صورة على الغلاف فى حين جاء العدد الأخير ملون الغلاف، وإن كان تصميم هذا الغلاف لا يختلف كثيراً عن تصميم مجلة «الفنون الشعبية»، ولا نستبعد تأثر مصممه الدكتور (صلاح عبد الكريم) بتصميم الفنان (عبد السلام الشريف) لمجلة الفنون الشعبية التى سبقت هذا العدد الأخير من الدورية بنحو ثلاث سنوات..!

وبالطبع، فى ظل الضائقة المالية التى كانت تمر بها الدورية، وانصراف نظر المسئولين عن هذه الدورية إلى أشياء أخرى فرضتها ظروف «اقتصاد الحرب»، والتقشف، كان من العبث - إن لم يكن من الجنون - أن تصل الرفاهية فى صور العدد الأخير منها إلى أن تكون ملونة - على الرغم من تلوين الغلاف - ولذا أُظْهِرتْ الصور كلها بالدورية أبيض وأسود، على الرغم من ثراء الأشكال الزخرفية فى ألوانها عند البدو فى محافظة الشرقية التى خصصت لهم الدورية عدداً كاملاً.

على كل حال، ستبقى هذه الدورية رائدة الدوريات العربية المعنية بالفولكلور مهما جاء بها من بعض القصور، وستظل مع مرور الزمن لها قيمتها العلمية المهمة التى ستزداد يوماً بعد يوم، وجدير بها أن يعاد نشر موادها ولو بتجزئتها على مراحل فى مجلة «الفنون الشعبية» الحالية؛ لينتفع بها الكثيرون.

٢ - مجلة «التراث الشعبى» - العراق

بلغة الأرقام والإحصاءات من الممكن أن نطلق على هذه المجلة صفة أنها أكثر المجلات العربية المعنية بالفولكلور إصداراً من حيث كم أعدادها؛ فلقد أصدرت حتى أغسطس عام ١٩٩٠ وهو توقيت غزو العراق للكويت ١٧٧ عدداً.

وعلى الرغم من كل هذا الكم الكبير فى أعداد إصدارها إلا أنها لم تكن منتظمة الصدور؛ فتارة نجدها شهرية فى بعض السنين، وتارة نجدها فصلية فى أغلب السنين، لكنها على كل حال لم تتوقف إصداراتها اللهم إلا بعد الغزو العراقى للكويت، فلم نعد نسمع عنها فى مصر شيئاً..!!

أسرة التحرير

بدأت هذه المجلة إصدارها بأسرة مكونة من صاحب الامتياز (شاكر صابر الضابط)، و (إبراهيم الداقوقى) باعتباره رئيساً للتحرير، و (عبد الحميد العلوجى) باعتباره مديراً للتحرير، و (لطفى الخورى) باعتباره سكرتيراً للتحرير، وكانت هذه البداية بالطابق الخامس فى عمارة خان الباشا بشارع السموأل ببغداد، غير أنه انتقل حق الإصدار إلى وزارة الثقافة والإعلام العراقية فيما بعد، ورأس تحريرها (لطفى الخورى)، ثم قام بإصدارها المركز الفولكلورى فى وزارة الإعلام العراقية، وظل (لطفى الخورى) رئيساً لتحريرها ومعه (سعد يوسف) بوصفه سكرتيراً للتحرير حتى انفرد (عبد الصاحب العقابى) برئاسة تحريرها فى أواخر عام ١٩٨٣ بعد أن شارك (لطفى الخورى) فى الإصدار بوصفه سكرتيراً للتحرير، ثم رأس تحريرها فى عام ١٩٨٥ (باسم عبد الحميد حمودى) حتى الإصدار الأخير لعام الغزو العراقى لأرض الكويت فى أغسطس ١٩٩٠.

أسلوب التحرير

تنوعت أساليب المجلة فى تناولها لموضوعاتها المختلفة، وإن تقوقع تناول الموضوعات فى الحياة العراقية، فقط، دون إمداد البصر لما يحيط بالعراق من مأثور شعبى عربى أو غير عربى منذ البداية.

ولجأت المجلة منذ العدد الأول إلى جذب أكبر عدد ممكن من الكتّاب إليها، فأنشأت مسابقة رصدت لها جوائز مادية لنشر قصائد من الشعر الشعبى ونداءات الباعة الجائلين، والحكايات الشعبية، والرقصات الشعبية بالوصف والتصوير(١٤).

لقد كانت فكرة جيدة استجاب لها جمهور القرّاء، ولم تعلن نتيجة المسابقة سوى بعد خمسة عشر شهراً، ووزعت جوائز على المشاركين الذين وصفتهم المجلة بأنهم كانوا «من الكثرة بحيث اضطررنا إلى إجراء القرعة بينهم»(١٥).

ومع ذلك لم تظهر أية مواد نشرت لهؤلاء الفائزين، وكأنما خافت المجلة - فى البداية - من أن تشهر الإفلاس المبكر فى المقالات، ففتحت الباب أمام الجمع الميدانى للقرّاء، ثم نظرت إلى ما تم جمعه بنظرة الأستاذ إلى كراسات التلاميذ؛ حيث إن هدفها ينحصر فى الحصول على درجة من عشرة ثم ينفض من بعد ذلك المولد..!

المراحل المختلفة لتطور مجلة «التراث الشعبى» العراقية

شهدت مجلة «التراث الشعبى» العراقية عدة مراحل مختلفة فى تطورها وفق رؤية رئيس تحريرها لشكل ومضمون الإصدار، ويمكن الوقوف عند هذه المراحل فى التطور على النحو الآتى :-

(أ) المرحلة الأولى (١٩٦٣ - ١٩٦٩)

هذه المرحلة بدأت بها المجلة مسيرتها الفعلية منذ العدد الأول، الذى صدر فى سبتمبر (أيلول) ١٩٦٣، وقد أصدرت المجلة مجموعة مقالات من الأفراد المهتمين بالتراث الشعبى، وهم: (شاكر صابر الضابط)، و (إبراهيم الداقوقى)، و (عبد الحميد العلوجى) و (لطفى الخورى)، ثم صدرت المجلة، فى عام ١٩٦٨، فى ثلاثة أعداد فقط، وكان صاحب الامتياز هو (لطفى الخورى)، وتتابع على رئاسة تحريرها كل من (حسين على الحاج حسن)، والدكتور (أكرم فاضل)، وبالرغم من كل هذا، فإن المجلة تؤرخ لنفسها بشهر يوليو (تموز) ١٩٦٩ حينما أممت الحكومة العراقية ملكيتها وأصبحت تابعة للحكومة ومؤسساتها كوزارة الثقافة والإعلام، وهو أمر - فى رأينا - ليس بالهين وهو إلغاء مجهودات الآخرين.

ويمكن تلخيص أهم ملامح هذه المرحلة على النحو الآتى:

أولاً: الاعتماد على نشر مترجمات مسلسلة للكتب الأجنبية التى تناولت بشكل أو بآخر زاوية من زوايا الفولكلور، وقد قاد هذا الاتجاه (لطفى الخورى)، فقام بترجمة فصول من «علم الفولكلور» لمؤلفه (ألكزندر هجرتى كراب) ونشره فى العدد

الأول - ص٣، والعدد الثانى - ص٧٠، والعدد الثالث - ص٧٤، والعدد الرابع والخامس - ص١١٨، والعدد السادس - ص٩٨، والعدد السابع - ص١٢٠.

كما قام (لطفى الخورى)، فى الوقت نفسه، بنشر مترجمات لكتاب «الغجر» لمؤلفه (جان بول كليبر) فى العدد الثانى - ص ٥٨، والعدد الثالث - ص٧٤، والعدد السابع - ص٨٩.

ثانيًا: الاعتماد على نشر مقالات مسلسلة مؤلفة، مثل مقالة (عبد الحميد العلوجى) والتى عنوانها «من الوثائق الترهية العربية» التى نشرت بالعدد الأول - ص٨٢ والعدد الثانى - ص٤٦.

وكذلك مقالة (ابتسام مرهون الصفار) والتى عنوانها «الأمثال العربية والتراث الشعبى» والتى نشرت بالعدد الثانى - ص٥٥، والعدد الثالث - ص٣٤، والعدد (الرابع والخامس) - ص٥٥، والعدد السادس - ص١٠٦.

ومثل مقالة الدكتور (مصطفى جواد) والتى عنوانها «أزياء العرب الشعبية» والتى نشرت بالعدد الثامن - ص١٥، والعدد (التاسع والعاشر) - ص١٠.

والنظام نفسه سرى على مقالة (على الخاقانى) والتى عنوانها «عادات وتقاليد»، ومقالة (جورج حبيب) والتى عنوانها «صيفنا فى الموصل»، وكذلك مقالة (عبد اللطيف القصاب) التى عنوانها «الصنعة الإلهية وأثرها فى تطور الكيمياء الشعبية».

ثالثًا: أنشأت المجلة أبوابًا حية لأهم الأخبار الخاصة بالفولكلور، وعرضًا لأهم الكتب والمقالات فى الدوريات العربية التى يكون الفولكلور هو موضوعها الأساسى أو جزءًا منه، كما أوجدت بابًا للرسائل بينها وبين القرّاء لعمل حوار بين أسرة تحرير المجلة والقراء.

رابعًا: اعتمدت المجلة على الإعلانات لتمويلها منذ العدد الأول، فكانت هذه الإعلانات تعلن عن المناقصات والساعات والأحذية..!!

خامسًا: اضطلعت المجلة بترجمة بعض مقالاتها، فى نهاية المجلة، إلى اللغات الأجنبية كاللغة التركية والفارسية والإنجليزية والفرنسية والألمانية والإيطالية، لكن حيز النشر جاء ضيقًا، ولم تستطع المجلة أن تفى كل لغة حقها فى عرض المقالات لها؛ حيث كان الطموح أكبر بكثير من المتاح أو الممكن.

سادسًا: أهملت المجلة عنصر الصورة فى العرض، فاعتمدت على المقالات التى لاتحتاج إلى صورة، وأما الموضوعات التى تحتاج إلى صور فعمدت المجلة إلى بعض الرسوم التوضيحية خروجًا من مأزق الصور التى قد تزيد من تكلفة المجلة ذات التمويل المحدود.

سابعًا: جاء الغلاف يحمل وحدة زخرفية مكررة على مساحة الغلاف الأمامى والخلفى، وقد تكرر هذا الغلاف فى سائر الأعداد مع تغيير فى اللون، فقط، مما أضفى على المجلة نوعًا من الرتابة فى الإخراج(١٦).

(ب) المرحلة الثانية (١٩٦٩ - ١٩٧٣)

وهى المرحلة التى انفرد بها (لطفى الخورى) بوصفه مسئولاً عن المجلة ورئيس تحريرها بعد أن أممتها الحكومة العراقية، وصارت ملكيتها إلى وزارة الثقافة والإعلام العراقى فى أواخر الستينات.

ولعل أهم ملامح هذه المرحلة، فى عمر المجلة، يمكن تلخيصه على النحو الآتى:-

أولاً: الاعتماد على المقالات المؤلفة غير المترجمة، وإن استمر (لطفى الخورى) فى نشر بقية الفصول المترجمة من كتاب «الغجر».

ثانيًا: التقليل من نشر المقالات المسلسلة والاعتماد على المقالة التى تنشر دفعة واحدة فى العدد الواحد، وإن كان هذا لم يمنع من عمل استثناء، كمقالة «الحيوان فى الفولكلور العراقى» للباحث (ناجح المعمورى)، والتى نشرت مسلسلة فى العدد الثالث، ونشر الجزء الثانى منها فى الجزء الخامس دون أن تنشر فى الجزء الرابع؛ لضمان متابعة القارئ لها، أو خوفًا من مظنة أن مثل هذا النوع من المقالات ليس له تكملة مسلسلة.

ثالثًا: استمرت المجلة فى سياسة نشر الأخبار الخاصة بالفولكلور وعرض أهم كتب الفولكلور وإن اختفى باب الرسائل مع القرّاء، وظهر بدلاً منه باب جديد تحت مسمى «آراء وتعليقات»؛ كانت تعرض فيه رسالة واحدة لمعقب على موضوع معين له ملحظ أو تعليق على خطأ ظهر فى مقال سابق.

رابعًا: اختفاء المقالات المترجمة لإفساح المجال أمام المقالات العربية.

خامسًا: اختفت الإعلانات، تمامًا، من المجلة؛ حيث ضمنت المجلة مقومات التمويل الحكومى.

سادسًا: استمرت المجلة فى ترجمة بعض مقالاتها إلى اللغتين الأجنبيتين الإنجليزية والفرنسية، لكن جاءت هذه

الترجمة مختصرة إلى حد الهزال، فأصبحت المقالات التى تصل صفحاتها إلى عدة أوراق تترجم إلى سطر ونصف، وأحياناً إلى نصف سطر..!![١٧].

سابعاً: فتحت المجلة باب النشر أمام موضوعات متميزة، مثل «النذور البغدادية» للباحث (عزيز جاسم الحجية)، و «فلسفة الحياة والموت فى مأثورات البادية» للباحث (فؤاد جميل)، و «صناعة الأخشاب فى البصرة» للباحث (يس النصير)، و «السقاء فى الموصل» للباحث (سعيد الديوه جى)، و «خضرإلياس - عيد تلعفر الشعبى» وكذلك «عيد البيض الملون فى تلعفر» اللذان كتبهما الباحث (على الشيخ إبراهيم التلعفرى)، و «النقش على الكاشى» للباحث (عزّى الوهاب)، و «أيام الموصل وصبواتها» للباحث (أحمد الصوفى)، و «فن الغناء الكردى» للباحث (محمد الملا عبد الكريم)، و «كنايات الريف فى الفرات الأوسط» للباحث (حسين على الحاج حسن)، و «الخصف» للباحث (أحمد الهيتى)[١٨].

ثامناً: امتازت المجلة، فى هذه المرحلة، بتحسن ملحوظ فى الإخراج الصحفى؛ حيث اهتمت بنشر بعض الصور خاصة الملونة منها، وإن كان نشر الصورة لم يصاحبه العرض اللازم لموضوع معين، اكتفاء بعرض الصورة الملونة، فقط، لأجل كونها ملونة، وهذا وحده ربما كان كفيلاً - من وجهة نظر المجلة - بإبراز جماليات بصرية مبهرة فيها كالملابس أو المصاغ دون شرح، بيد أن الصور غير الملونة كانت على العكس، تماماً، من ذلك؛ فقد صاحبت عرض موضوع، فضلاً عن الأشكال التوضيحية المستخدمة، الأمر الذى أفسح المجال أمام استخدام مفردات الفن التشكيلى كلوحات فى إخراج المجلة.

تاسعاً: الانفتاح على فولكلور البلاد الأخرى غير العراق؛ بحثًا عن العناصر المشتركة مع الفولكلور العراقى أو بغرض التعريف به وتفهمه.

عاشراً: إصدار المجلة شهرياً فى بعض الفترات.

(جـ) المرحلة الثالثة (١٩٧٣ - ١٩٨٣)

امتازت هذه المرحلة باتخاذ المجلة لغلاف جديد يتوسل بالصورة الملونة عنواناً له. كما بدأ الاهتمام بإصدار أعداد خاصة من المجلة مثل: إصدار عدد خاص عن «التراث الشعبى فى الخليج العربى والجزيرة» [١٩]؛ حيث ضم هذا العدد مقال (صفوت كمال) عن «حكايات البحر فى الكويت»، و «فن النقش والرسم فى المملكة العربية السعودية» لكاتبه (شعبان رجب الشهاب)، و «تعريف بالشعر الشعبى فى قطر» لكاتبه (عامر رشيد السامرائى)، ودراسات مختلفة فى الفولكلور اليمنى كالرقص والملابس والأطعمة شارك فيها (عبد الله حداد) و (حميد مجيد) و (صالح عبده)، و «صيد اللؤلؤ فى قطر» لكاتبه (ابتهاج عمر)، و«السوالف فى دولة الإمارات» لكاتبه (حسين أبو المكارم)، كما أصدرت المجلة عدداً خاصاً بفولكلور المغرب العربى[٢٠].

ضم هذا العدد دراسة عن «الحكاية الخرافية فى الغرب الجزائرى» للدكتور (عبد الملك مرتاض)، ومقالة (بوبكر عبد الكافى) عن «مراسم الزواج فى تونس»، ومقالة (عبد العزيز ابن عبد الجليل) عن «موريتانيا التاريخ والتراث».

وحينما أقيمت الندوة العربية للفولكلور ببغداد، فى الفترة من ١ إلى ١٠ مارس (آذار) عام ١٩٧٧، قامت المجلة بنشر أبحاث هذه الندوة فى عددين خاصين[٢١].

ولقد حوى هذان العددان مقالاً للدكتور (عبد الحميد يونس) بعنوان «إنشاء مركز عربى للمأثورات العربية»، ومقالاً للدكتور (أحمد مرسى) بعنوان «الفولكلور والإسرائيليات»، ومقالاً للدكتور (محمود صبح) بعنوان «آراء شعراء أسبان معاصرين فى الأصل العربى لغناء الفلامنكو»، ومقالاً للدكتور (إبراهيم الداقوقى) بعنوان «تأثير الفولكلور العربى فى الفولكلور التركى»، ومقالاً كتبه (صفوت كمال) بعنوان «اقتراحات ووجهة نظر حول موضوع تحديث الفولكلور العربى». هذا بالإضافة إلى توصيات الندوة.

(د) المرحلة الرابعة (١٩٨٣ - ١٩٩٠)

فى هذه المرحلة ترأس تحرير المجلة (عبد الصاحب العقابى)، وتلاه (باسم عبد الحميد حمودى)، وهى الفترة التى واكبت الحرب العراقية الإيرانية.

وكان شيئًا لافتًا للنظر أن تلقى سيوف هذه الحرب الضروس بظلالها على دراسات الفولكلور بالمجلة بشكل ملحوظ.

ففى مناسبة الذكرى الخامسة عشر لصدور المجلة جاءت المقالات شاهرة هى الأخرى للسيوف؛ فكتب الدكتور (محمد رجب النجار) دراسته «قراءة فى سيرة حمزة العرب أو ملحمة الصراع بين العرب والفرس فى التراث الشعبى العربى»، وكتب (سليم فاضل) دراسته «البطولة والحرب فى التراث الشعبى العربى»، وكتب (ماجد عبد الله الشمس) دراسته «المرايا المحرقة كسلاح عربى»[٢٢].

وأصدرت المجلة عدداً ثانياً لمناسبتى ميلاد حزب البعث الاشتراكى وميلاد الرئيس (صدام حسين). وقد شمل هذا العدد مقالاً كتبه (عبد الجبار السامرائى) بعنوان «موضوعات التراث فى أطروحات الرئيس صدام حسين»، وكتب الدكتور (محسن

جمال الدين) على طريقة المثل الشعبى «الحدق يفهم» أو على طريقة المثل الشعبى الآخر «الكلام لك يا جارة»؛ فكان مقاله غامزاً لامزاً تحت عنوان «من حماقات الفرس».(٢٣)

وفى عدد خاص عن تراث فلسطين جاءت مقالة (عيد ضيف العبادى) عن «الألعاب والحرب الشعبية عند العرب المسلمين» (٢٤).

وفى العدد المزدوج (١٠،٩) عام ١٩٨٤، أصدرت المجلة نداء جاء فيه: «تلبية لنداء الواجب الذى تحتمه مستلزمات معرفتنا القومية ضد العدو الفارسى الآثم، وتوثيقاً لجانب مهم من تراثنا الشعبى فى هذه المرحلة من تاريخنا المشرق، فإن مجلة التراث الشعبى تعتزم إصدار ملحق بالشعر الشعبى والأهازيج التى غنت لقائد النصر الرئيس صدام حسين وللملاحم البطولية التى سطرها جنده الأشاوس وهم يذودون أرجال الفرس الجناة عن عزة العرب وكرامتهم. فيرجى من الإخوة والأخوات الشعراء الشعبيين إرسال ما جادت به قرائحهم الفياضة ضمن هذا المنطلق إلى المجلة وبخط واضح وعلى وجه واحد من الورق وبنسختين.. آملين تضافر الجهود لإنجاز هذا العمل على الوجه الأكمل»(٢٥).

ولم يظهر للوجود هذا الملحق..!!

وفى العدد المزدوج (١١، ١٢) كتب الدكتور (سامى سعيد الأحمد) مقاله «تاريخ إيران أسطورة لا تاريخ»..!!(٢٦).

وفى العدد الثانى ١٩٨٥، كتب (صالح مهدى العزاوى) مقاله «قراءات فى أدب الحرب عند العرب».

وفى العدد الرابع ١٩٨٥، كتب (سهيل قاشا) مقاله «الحرب فى ألعاب الصبيان العراقيين».

وفى العدد الثانى ١٩٨٦، كتب (فخرى حميد القصاب) مقاله «المقاومة فى الأغنية الشعبية العراقية».

من خلال هذا العرض نلمح مقدار التوجه بالمجلة إلى زاوية معينة من زوايا الفكر، وبالطبع جاءت مع هذه الزاوية زوايا وخطوط أخرى فكرية من زوايا التراث الشعبى المهمة.

ومما يحسب للمجلة، فى هذه المرحلة، إصدار ملحق خاص عن الحرف الشعبية العراقية مصحوباً بأحد الإصدارات، وهو شئ مهم وذو قيمة وإن كانت هذه التجربة، للأسف، فى هذه المرحلة لم تتكرر(٢٧).

ومع تطور المقالات تطور، أيضًا، الغلاف إلا أنه أصبح فى العدد الأخير - قبل الغزو العراقى للكويت، وانقطاع وصول المجلة إلى السوق المصرى - يشبه فى إخراجه مجلات كواكب السينما..!!

٣ - بعض الإصدارات الخاصة من مجلة «عالم الفكر» الكويت

على الرغم من أن مجلة «عالم الفكر»، التى تصدرها وزارة الإعلام بالكويت، ليست متخصصة فى مجال الدراسات الفولكلورية إلا أنها أصدرت خمسة أعداد متفرقة خاصة بالفولكلور، وكل عدد من هذه الأعداد الخمسة جاء يحمل عنواناً مستقلاً به.

(أ) العدد الأول «المأثورات الشعبية»

صدر هذا العدد فى (إبريل - مايو - يونيه) ١٩٧٢، وقد أشرف على اختيار موضوعات هذا العدد، وراجع مادته العلمية الدكتور (عبد الحميد يونس).

وفى هذا العدد طرح الدكتور (عبد الحميد يونس)، فى مقاله «الفولكلور والميثولوجيا»، العلاقة الرابطة بينهما، فجاء مقاله جامعًا فى عرضه بين السياق التاريخى لعلم المأثورات الشعبية من ناحية، وهو السياق الذى أفاد من علماء الأساطير، وبين المأثور الشعبى الحى، الذى تحول عن أصل أسطورى(٢٨).

أما (رشدى صالح) فى مقاله «المأثورات الشعبية والعالم المعاصر» فقد حرص على أن يعرض لأهمية الجهود المبذولة من قبل اليونسكو، فى هذا المجال، لدعم العلاقات الدولية(٢٩).

أما الدكتور (محمد الجوهرى) فقد أشار، فى مقاله «التراث الشعبى بين الفولكلور وعلم الاجتماع»، إلى أن مناهج علم الفولكلور وأبحاثه الميدانية والمقارنة قد أسهمت، بصورة قاطعة، فى فهم المجتمعات على اختلاف أطوارها وبيئاتها الثقافية، كما أن علم الاجتماع أمدّ، ومازال يمد، المتخصصين فى التراث الشعبى بالملاحظات والظواهر والأحكام التى ألقت الكثير من الضوء على الآداب والفنون والممارسات الشعبية(٣٠).

وأشارت الدكتورة (سهير القلماوى)، فى مقالها «القصص الشعبى»، إلى تعدد مناهج الدراسات التى عرضت للقصص الشعبى على مدى قرن كامل؛ مما يدل على أهمية التراث الشعبى من جانب وتقارب أساليب الشعوب فى الإبداع القصصى من جانب آخر(٣١).

فى العدد نفسه تعرض الدكتور (محمود فهمى حجازى)، فى مقاله «أصول البنيوية فى علم اللغة والدراسات

الإثنولوجية»، إلى أنه لا يمكن للغة أن تنعزل عن المتلاغى بها وهو الإنسان، ومن هنا تكمن أهمية النظرة البنيوية للغة عند مواجهتنا لدراسة المأثور الشعبى[٣٢].

وقام الأستاذ (صفوت كمال)، فى مقاله «تحليل عناصر الرواية كمنهج فولكلورى»، بعرض مناهج الباحثين فى متابعة الثبات والتغير أو الوحدة والاختلاف فى العناصر الفولكلورية عند التصنيف فى مقالة مترجمة عن (ستيث طومسون)[٣٣].

ووضع الدكتور (أحمد مرسى) عينه على مشكلة من أهم المشكلات، التى تهم الدارسين للفولكلور، فى مقاله «الفولكلور ومشكلات الحضارة المعاصرة»، فتناول ماهية الحضارة ومظاهرها بالشرح، خاصة الحضارة المعاصرة عند الكثير من المفكرين، وربط، فى علاقة، بين الفولكلور والحضارة من خلال بعض الأغانى الشعبية لإظهار العلاقة بين الدنيا والحياة والزمن؛ بغرض إبراز مدى تأثير الثقافة فى نمط التفكير الشعبى[٣٤].

ويتناول الدكتور (أحمد كمال زكى)، فى مقاله «الأصمعى من وجهة نظر المأثورات الشعبية»، أهمية هذه الشخصية التى فرضت فرضًا على المؤرخين للثقافة العربية الإسلامية والثقافة الشعبية بما روى ونقل عنه فى الذاكرة الشعبية، فمعظم السير الشعبية تذكر أنها من روايته[٣٥].

(ب) «الفنون الشعبية» إصدار ثان لمجلة عالم الفكر

الإصدار الثانى لمجلة «عالم الفكر»، باعتباره عدداً خاصاً، كان العدد المعنون باسم «الفنون الشعبية»، والذى صدر فى (يناير- فبراير- مارس) ١٩٧٦.

وهذا العدد أشرف على مقالاته ودراساته (رشدى صالح).

فى هذا العدد كتب (رشدى صالح) مقاله «الفولكلور والتنمية»، حيث ناقش فيه سبل توظيف الفولكلور فى وسائل الإعلام، وكذلك أهمية وسائل الاتصال الشعبية التقليدية[٣٦].

وأفسح هذا العدد مكاناً بارزاً للفنون التشكيلية؛ فبرز الفنان (سعد كامل) بمقاله «فن النسجيات الشعبية الإسلامية»؛ ملقياً الضوء على تاريخ حرفة النسيج وتطوراتها فى مختلف الحقب التاريخية والطرز الزخرفية التى مر بها كل عصر، كما تناول صناعة الحصير، وشمل مقاله بعض اللوحات الفنية من عمل الفنان نفسه، فضلاً عن بعض الصور[٣٧].

ونشرت الفنانة (سوسن عامر) بحثها المعنون باسم «الوشم فى الفن الشعبى» الذى توسل بالعديد من اللوحات الفنية الملونة لأشكال التعبير الفنى المختلفة لنماذج من الوشم، مشيرة إلى بعض رموزه وجذورها البدائية، وتطورها الفنى عبر بعض العصور التاريخية فى ظل الديانات السماوية[٣٨].

وزاد (عبد الغنى الشال) من جرعة الفن التشكيلى فى هذا العدد؛ فكتب عن «الفخار الشعبى فى مصر»، وتناول دور الفخار فى التاريخ الإنسانى، وطرائق ومادة وأسلوب الفنان الشعبى فى صنع الفخار، وأنواعه وأشكاله، والأدوات المستخدمة فى صنعه، ووظيفته فى الحياة والتقييم الفنى لبعض قطع الفخار، وتضمن مقاله نماذج مصورة من هذه القطع الفنية[٣٩].

أما (صفوت كمال) فتناول «مناهج بحث الفولكلور العربى بين الأصالة والمعاصرة»؛ مظهراً أن أشكال الإبداع الشعبى تتشابه فى الاستخدام والغرض فى أقطار الوطن العربى، وأبرز أهمية المأثورات الشعبية فى بناء الإنسان، وعنى المقال بضرورة وضع منهج عربى فى بحث الفولكلور العربى يتوافق وطبيعة المادة والمجتمع، وأن تواصل الإبداع الشعبى هو سمة أساسية من سمات الفولكلور العربى[٤٠].

(جـ) «الملاحم» إصدار ثالث لمجلة عالم الفكر

على عكس ما درجت عليه هذه المجلة من الإشارة إلى اسم المشرف على مقالات العدد ودراساته فإنها لم تعلن، فى هذه المرة ولا فى المرات القادمة، عن اسم من أشرف على المقالات.

فى هذا العدد خاض الدكتور (أحمد أبو زيد) مستشار التحرير غمار المشاركة فى الكتابة بمقالة «الملاحم كتاريخ وثقافة: مثال من الهند: الرامايانا»، فتعرض لمفهوم الملحمة، وأشار إلى الملحمة الهندية باعتبارها جزءاً من تراث الهند وواقعها الحى من خلال طوائف المجتمع الهندى[٤١].

كما تناول الدكتور (فاضل عبد الواحد على)، فى مقاله «ملحمة جلجامش»، ووقف عند مقاطع عديدة منها فى طريق سعى البطل إلى الخلود الذى لم يتحقق[٤٢].

وتناول الدكتور (حلمى عبد الواحد خضره)، فى مقاله «خصائص التشكيل الفنى فى إلياذة هوميروس» مشيراً إلى أهم صورها خاصة تلك التى تهتم بتسجيل الصوت مع الحركة، واللوحات التى تركز على الألوان، وكذلك الأحداث، مما جعل من هذه الملحمة لوحات فنية عالية[٤٣].

وتعرض الدكتور (أحمد كمال الدين حلمى)، فى مقاله «شهنامة الفردوسى- ملحمة الفرس الخالدة»، لعصر تأليف هذه الملحمة، ومؤلفها أو ناظمها، ومصادرها، وأهم من نظموها فى

العصور الإسلامية، ومدى تأثير هذه الملحمة فى نتاج الفرس[٤٤].

وقدّم الدكتور (جوزيف نسيم)، فى مقاله «أنشودة رولان قيمتها التاريخية وما أثير حولها من جدل ونقاش»، شرحًا مبسطًا ملخصاً للأنشودة باعتبارها من أقدم الملاحم الغنائية الشعبية التى عرفها العصر الأوروبى الوسيط، مشيراً إلى نظريات عدة مختلفة فى التاريخ الذى كتبت فيه، والتى وصلت إلى ست نظريات، ووقف عند الحقيقة التاريخية للأنشودة وشخصياتها وبعض القضايا، حولها، التى لم تحسم بعد[٤٥].

وقدم الدكتور (محمد رجب النجار) دراسته «سيرة فيروز شاه»، فعرض للسياق التاريخى والاجتماعى للسيرة، وقام بتحليلها تحليلاً مقارناً مع شهنامة الفردوسى، وتطرق إلى الأثر العربى فى هذه السيرة، والشكل البنائى لها، ودراسة بعض شخصياتها والوقوف عندها بالتحليل[٤٦].

وعلى الرغم من هذا المجهود الطيب والعلمى الفائق لهذه الدراسة إلا أنه ما كان يجدر بالمجلة أن تنشرها فى عدد يتناول الملاحم؛ فالسيرة شكل والملحمة شكل آخر مختلف عنها، وكان الأجدر بالمجلة أن تنشر هذه المقالة القيمة فى عدد آخر بعيداً عن التصنيف الذى اتخذته عنواناً لهذا العدد الخاص عن «الملاحم»، كالإصدار الأخير الذى يحمل اسم «الملاحم والسير الشعبية»، والذى صدر بعد ذلك بعام كامل[٤٧].

أما الدكتور (مجدى وهبة) فتناول فى مقاله «ملحمة بيولف»، باحثًا عن مؤلفها، ومنقبًا فى أحداثها وقيم الملحمة ومكانتها فى الأدب الأوروبى[٤٨].

أما الدراسة الأخيرة عن الملاحم فقد كانت لعضو مجمع اللغة العربية بالقاهرة (محمد شوقى أمين) باحثًا فيها عن معنى كلمة ملحمة فى اللغة من خلال بعض النصوص والمراجع التاريخية[٤٩].

وبوضع هذه المقالة فى ختام المقالات تكون المجلة قد وضعت العربة أمام الحصان؛ إذ ليس من المعقول بعد كل هذه المقالات التى تناولت الملاحم بالدراسة يبدأ القارىء فى فهم معنى كلمة «ملحمة» فى اللغة، وكان الأجدر بالمجلة أن تضع هذه المقالة متصدرة المقالات السابقة من حيث ترتيبها بالنسبة إلى بعضها البعض، حتى يسهل للقارىء العادى والمهتم فهم الموضوع فهماً متساسلاً ومرتّبًا منذ البداية الأولى والتعريف بالموضوع.

د - «الرمز والأسطورة» إصدار رابع لمجلة عالم الفكر

صدر هذا العدد فى (أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٥)، وتناول مستشار التحرير الدكتور (أحمد أبو زيد)، فى مقاله «الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعى»، كما تناول الدكتور (عبد الحميد زايد)، فى مقاله «الرمز والأسطورة الفرعونية» خصائص التفكير الأسطورى وبعض رموزه[٥٠].

أما الدكتور (أحمد عبد اللطيف حماد) فتناول «الزمان والمكان فى قصة العهد القديم»، وكذلك تناول «الأسطورة فى مأساة أوديب» الدكتور (لطفى عبد الوهاب)، فضلاً عن موضوع «الأسطورة فى الأدب الفرنسى المعاصر» للدكتورة (سامية أسعد)، وقام الدكتور (محمود أبو زيد) بشرح «مشكلات المنهج فى التحليل الاجتماعى للأساطير».

هـ - «الملاحم والسير الشعبية» الإصدار الأخير لمجلة عالم الفكر

صدر هذا العدد فى (إبريل - مايو - يونيه) ١٩٨٦، وضم تمهيداً بقلم الدكتور (أحمد أبو زيد) مستشار التحرير عن «الواقع والأسطورة فى القص الشعبى»، وقام الدكتور (عبد الرحمن أيوب) بدراسة «الآداب الشعبية والتحولات التاريخية الاجتماعية مثال سيرة بنى هلال»، وشمل العدد دراسة عن «السيرة الهلالية» للدكتور (عبد الحميد يونس)، ودراسة لـ «مفهوم الشر فى الأدب الشعبى» للدكتور (أحمد مرسى)، وقامت الدكتورة (هيام أبو الحسين) بدراسة «ملحمة فى قالب حكاية» كدراسة مقارنة بين حكاية الملك نعمان وولده شركان فى ألف ليلة وليلة وملحمة رولان، أمّا الدكتور (عبد اللطيف البرغوتى) فقد قام بدراسة عنوانها «الفولكلور والتراث»، فضلاً عن دراسة الدكتورة (رشا حمود الصباح) عن «العدو المسلم فى ملاحم عصر النهضة الأوربية».

٤ - مجلة «الفنون الشعبية» - الأردن

عن دائرة الثقافة والفنون بعمان صدرت هذه المجلة الفصلية فى يناير (كانون الثانى) ١٩٧٤، بهيئة تحرير مكونة من (طلال حكمت) و (عمر الساريسى) و (فاروق جرار) و (محمد أبو حسان) و (محمود سيف الدين الإيرانى)، وسكرتارية تحرير (نمر سرحان) بدون ذكر؛ لأن هناك رئيس تحرير للمجلة، وإن بدا اسم (نمر سرحان) واضحًا باعتباره محركاً فعلياً وأساسياً وكبيراً لإظهار المجلة.

ومما يحسب للمجلة رصدها لرد فعل القراء حيال المقالات المنشورة فى عددها الأول حتى لو جاء النقد لها ساخناً.

الغريب في الأمر أن المجلة، مثلاً، في عددها الثاني الصادر في إبريل (نيسان) ١٩٧٤ أشارت إلى مقالات بتاريخ ١ / ٥ / ١٩٧٤، و٨ / ٥ / ١٩٧٤ وهما تاريخان لاحقان لصدور هذا العدد الثاني مما أظهر المجلة بصورة من يتكلم عن المستقبل أو كمن يضرب الرمل..!!!(٥١).

وقد اتسمت المجلة في إصدارها بالآتي:ـ

أولاً: الاهتمام بالموضوعات البدوية والعشائرية، وقد اتضح هذا من خلال موضوعات «القضاء في المجتمع البدوي» للباحث (محمد أبو حسان)، ص ٦ ـ العدد الأول، و«القهوة وأثرها في حياة البدو» للباحث نفسه، ص ٥ ـ العدد الثاني، ومقال «الوصايا عند البدو» للباحث (أحمد العيادي)، ص ٧١ ـ العدد الثالث، ومقال « التعليلة عند البدو» للباحث نفسه، ص ٤ ـ العدد السابع، ومقال «الشعر الشعبي البدوي» للباحث (روكس ابن زائد العزيزي)، ص ٢٦ من العدد نفسه، ومقال «من الفن القولي البدوي» للباحث (محمود الزّيودي)، ص ٨١ العدد نفسه، ومقال « الطب في البادية» للباحث (روكس العزيزي)، ص ١٠٩ ـ العدد الثامن، ومقال «من البادية الأردنية دبيس بن فايز» للباحث نفسه، ص ٨١ ـ العدد التاسع، ومقال «البادية» للباحث (ميس عوامله) نقلاً وتلخيصاً عن كتاب للعميد (عبد الجبار الراوي)، ص ١٠٢ ـ العدد الحادي عشر.

ثانياً: فتحت المجلة بابها أمام الباحثين غير الأردنيين من مصر وسوريا، بل من الهند ورومانيا والاتحاد السوفيتي، فمن مصر كتبت الدكتورة (نبيلة إبراهيم) عن «ظاهرة الحسد»، ص ٤ العدد الثاني عشر، وذلك من خلال عرض لما ورد في بعض كتب التراث العربي، وبعض الظواهر الاجتماعية والأمثال والرموز، و (محمد عمران) عن «الأشكال في الموسيقا الشعبية»، وكذلك «الغجر يعرفون الروندو»، ص ١٤ بالعدد الثاني عشر، وص ٥٦ بالعدد الثالث عشر على الترتيب، مشيراً إلى بعض الأشكال الراقصة كالجنزير المعقود والواو وثروة الكف وذلك في المقال الأول، أما في المقال الثاني فقد أشار إلى صفة موسيقية اشتهر بها الغجر في مصر ويؤدونها على الربابة بالغناء، وأيضًا كتبت الفنانة (سوسن عامر) مقال «الرسوم التعبيرية عن القصص الشعبي»، ص ٣٦ بالعدد الثاني عشرملقية الضوء على بعض الرسوم الشعبية المستوحاة من سيرة (الزير سالم) وسيرة (عنترة) وسيرة (سيف بن ذي يزن)، وكتب (منير كيال) من سوريا عن «رمضان في الحياة الشعبية الدمشقية»، ص ٤ بالعدد التاسع، وكتب الباحث الهندي (سنكر جويته) مقالاً عن «دراسة الفولكلور الهندي»، ص ٣٦ بالعدد السادس، وساهمت المجلة بترجمة مقال «البحث الفولكلوري السوفيتي والمعاصر»، وترجمة مقال «التجربة الرومانية في إحياء التراث الشعبي».

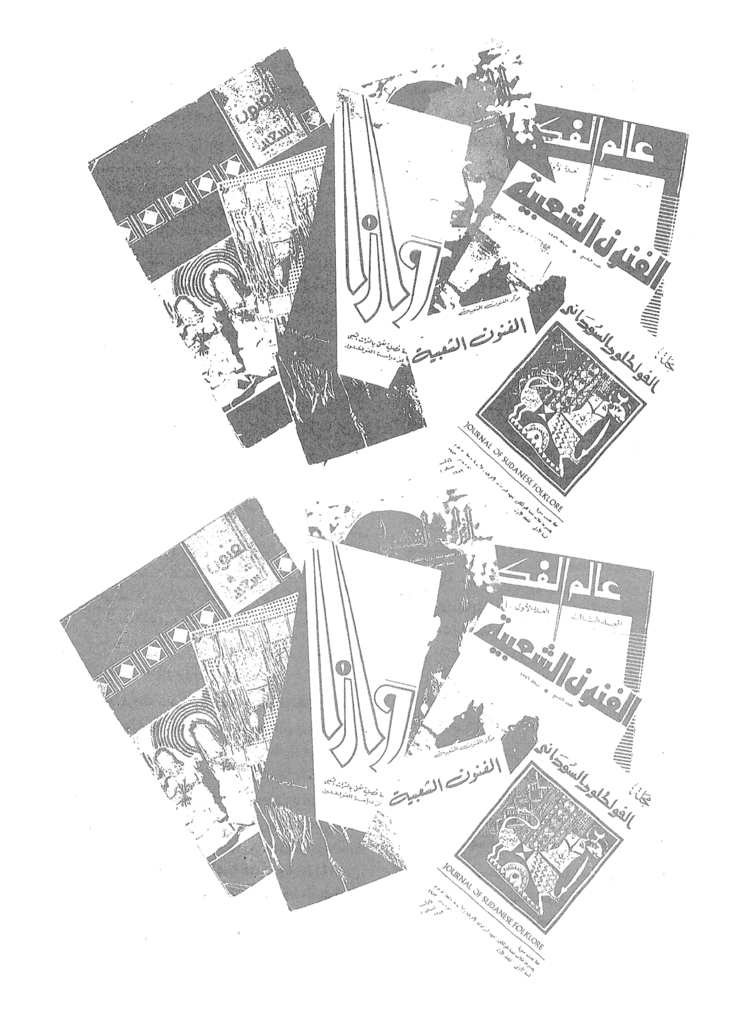
ثالثاً: وكما اتجهت المجلة إلى المقالات النظرية في تصنيف الأمثال وحكايات الخوارق والتعريف بماهية الفولكلور والحكاية المرحة ووظائف الحكايات الشعبية لجأت، كذلك، إلى الأبحاث الميدانية؛ ففضلاً عن تخلل مقالات الجمع الميداني بداخل الأعداد قامت المجلة بعمل أعداد خاصة تتناول منطقة معينة بالأردن، مثل: دراسة فولكلور الكرك بالعدد العاشر، ودراسة فولكلور سوف بجرش بالعدد السابع وهو مايذكرنا بالتجربة المصرية في العدد الثالث والأخير من دورية «الفنون الشعبية» المصرية في فبراير (شباط) عام ١٩٦٨.

رابعاً: جاء الإخراج الصحفي للمجلة متميزاً من حيث إخراج الغلاف الملون المعبر، وإن جاءت بالأعداد موضوعات كثيرة كانت تحتاج إلى صور وافتقدت ذلك مثل مقالتي: «صناعة القدور»، و«الخيول في محافظة الكرك» بالعدد الثاني اللتين صاحبتهما رسوم كروكية لا تعبر عن الواقع، وكذلك مقالة «البيت الشعبي الفلسطيني» بالعدد الثالث، ومقالة «الفلاحة في مرتفعات القدس ونابلس» بالعدد الرابع، ولم توفق المجلة في عرض الصور الملونة التي بدأت تدرجها بداخل المجلة منذ العدد التاسع سوى في مقالة «الأزياء الشعبية الرومانية» بالعدد التاسع، والصور المقابلة لمقالة «مجلة التراث والمجتمع» بالعدد الحادي عشر؛ حيث ظهرت جماليات الصورة الملونة بوضوح لا تشوبه شائبة في الطباعة.

خامسًا: لم تلجأ المجلة إلى أسلوب النفس الطويل في نشر المقالات المسلسلة، سواء مترجمة أو معربة، وإن كانت قد أشارت إلى تكملة في مقالة «الأغنية الشعبية من حيث الزمن والشاعر» للباحث (أحمد أبو عرقوب) بالعدد الثاني، ولكن هذه التكملة لم تر النور في أية أعداد تالية، ويبدو أن أمر تكملة المقال ينسى في غمار زحام العمل..!!

٥ ـ مجلة «التراث والمجتمع» ـ فلسطين(٥٢)

في أواخر شهر يوليو (تموز) ١٩٧٢ تكونت في نطاق «جمعية إنعاش الأسرة» في مدينة «البيرة» بالضفة الغربية المحتلة لجنة حملت اسم «لجنة الأبحاث الاجتماعية والتراث الشعبي الفلسطيني»، وقد حددت هذه اللجنة لها اثنا عشر هدفاً، منها الهدف الخامس الذي نص على «إصدار مجلة تعنى بشئوون الفولكلور الفلسطيني»(٥٣).



عالم الفكر
الفنون الشعبية
الفنون الشعبية
الفولكلور السوداني
JOURNAL OF SUDANESE FOLKLORE

وكـان العنوان الفـرعـى لأول إصـدار لهـا الذى لم يتـعـد الأعـداد الست هو أنهـا «مـجلة فـصليـة تعنى بالدراسـات الاجتماعية والتراث الشعبى».

فى العـدد الأول من هذه المجلة طالعنا (عـمـر حـمـدان) بدراسته «القهوة السادة فى التراث الشعبى الفلسطينى»، حيث بيّن تـاريخ وأصل القـهوة مع ذكر لبعض الحكايات المتـوارثة حـول اكـتـشـافـهـا وانتـشـارها وأمـاكن زراعـة البن والأدوات المستخدمة فى صناعتها[٥٤].

وقدم (نوح خميس) دراسته «من حياة المجتمع الفلسطينى من خلال المثل الشعبى»، كما قدم (سليم غازى) دراسة عن «الطبيعة الأنثوية الركيزة الأيدلوجية لتبعية المرأة فى المجتمع العربى» وهى دراسة أنثروبولوجية تعرضت لمفاهيم المجتمعات المختلفة حول أنوثة المرأة ومسلكها.

وروى لنا (إليـاس نصـر الله)، فى دراسـتـه «ثأر الدم عند العرب»، قصة الثأر وما يترتب عليه من إجراءات مثل الصلح والعطوة والغدر والمصالحة العلنية والمحكمة العشائرية وكيفية توصلها للأحكام العرفية.

أما فى العدد الأخير من هذه المجلة فقد قدّم (وليد ربيع) فى دراسـتـه عن «الحية» معـتقداً مقدساً عند الشعوب القديمة، وأشـار إلى بعض أنواع الحـيات والأقـوال حـولها. أمـا (راضى شحـاته) فقد قدّم فى دراسـتـه «من أغانى الأولاد» بعضـاً من أغانى المناسبات للأطفال بوصفه جامعًا ميدانيًا لمادة تكاد تندثر. أما الباحث (فريد كمال) فقدّم دراسته «الحياة الشعبية فى الزجل الشعبى» باعـتـبار أن الزجل وجـه مـعبـر عن روح الأمة وأحاسيسها[٥٥].

٦ ـ نشرة «وازا» ـ السودان

أصـدر هذه النشـرة «مـركـز دراسـة الفـولكلور» بمصلحـة الثـقافـة بالسودان بوصـفـهـا نشـرة تطبع على ورق «يتشرب» بطريقة الاستنسل، وهى نشرة دم ولحم على الرغم من تصدر عبارة «مجلة شهرية» للجزء الأيسر العلوى لها..!

فى هذه النشره نجد بحثًا بعنوان «الانقسنا» كتبه ولم يره منشوراً (محمد مجذوب العالم)؛ إذ توفى قبل نشره فى منطقة البـحث المحـصـورة بين النيل الأزرق والنيل الأبيض، حـيث تقطن هناك بعض القبائل الزنجية التى تمارس حرفة الرعى. وقام الباحث بدراسة معتقداتهم الدينية والشعبية، حيث الوثنية تشرى بينهم، ويقدسون الجبـال، ويقدسون الشـمس، ويؤمنون بالسـحـر، ولهم ثلاثة أعيـاد مرتبطة بقدوم الأمطار والزراعة والحصاد[٥٦].

وقـدم (إسـمـاعـيل الفـحـيل) دراسـة نظرية عن «الفولكلور والسـيـاسـة»، كاشـفًا عن وجه طالما اسـتـخـدمـه السـيـاسـيون فى خطبهم «كالعودة إلى الجذور» وغيرها من العبارات الخطابية، واسـتـعـرض البـاحـث دور الدراسـات الفـولكلورية فى عـدة دول أوربيـة كـفنلنده وفرنسا وألمانيا واسـتـغلالها سياسيًا من أجل أغراض حربية أو قومية أو أيديولوجية[٥٧].

وتعـرضت (فـاطمـة فـريجـون) لموضـوع «الخـتـان عند الدناقلة» وما يصاحب عملية الختان من تجهيز مسبق للقمح وطحنه وخبزه لتقديمه فى هذه المناسبة، والمظاهر الاحتفالية التى تبدأ بالحنة والأغـانى الشـعـبيـة، ودفع المال كنقطة تدفع لأهل المختتن[٥٨].

والنشرة على قلة صفحاتها فإنها لا تنسى أن تحتجز بضعة أوراق من أجل القسم الإنجليزى لنشر بعض الأبحـاث باللغة الإنجليزيـة، فضلاً عن تخـصيص باب للمكتبة لتلخيص بعض الكتب، مـثل كتـاب «البطولة فى القصص الشعبى» للدكـتـورة (نبـيلة إبراهيم)، أو كـتـاب «ألعـاب الصـبـيـة والأطفـال فى السودان» للباحث (خليفة أحمد).

النشرة على الرغم من فقرها من ناحية التكاليف إلا أنها تحمل مجهوداً متميزاً وعميقاً فى أفكارها وأبحاثها.

٧ ـ مجلة «وازا» ـ السودان

انتقلت نشرة «وازا» من نشـرة شهرية إلى مـجلة فصلية، وأصـدرت أول عدد لهـا فى مـارس ١٩٨٠، والعـدد الثـانى فى ينـاير ١٩٨١، وهمـا العـددان الوحـيـدان اللذان من الممكن أن يطلق عليهما اسم مجلة. أما إصداراتها التالية فقد أصيبت بانتكاسة من حـيث الإخـراج الصـحـفى، وعـادت المجلة إلى شكلها الأولى حيث كانت نشرة تدعى أنها مجلة..!!

وفى المجلة أعيد نشر مقالة (محمد مجذوب العالم) التى نشرت بالنشرة السابقة، فضلاً عن استكمال (إسماعيل الفحيل) لوجه من وجوه الفولكلور فى منطقة «الانقسنا» خاصة مسألة الزواج فيـهـا ومظاهرها الاحـتـفالية فى الخطوبة ومايصاحب ذلك من عادة كسر التنباك وعرض مراسم الزواج[٥٩].

وقدّمت المجلة مـتابعـة من أمـيـز وأهم المتـابعـات وهى «تنصـيـب رث الشلك الثـالث والثـلاثين» فى عـددين من الإصدار، وقد تناولت هذه المتابعة من خلال عرضها لأشرطة

التسجيل بالمركز كالخطب؛ لإبراز ملامح تنصيب شيوخ القبائل بالصور والوثائق(٦٠).

وقد جاءت الدراسات الأجنبية، بالمجلة، بها عمق كبير، وإن كانت دراسة العدد الأول أعمق وأشمل من دراسة العدد الثانى.

٨ ـ مجلة الفولكلور السودانى

هذه المجلة على الرغم من أنه كان مخصصاً لها أن تكون نصف سنوية ليصدرها طلاب شعبة الفولكلور بمعهد الدراسات الإفريقية والأسيوية بجامعة الخرطوم إلا أنها لم يصدر منها سوى عدد واحد يتيم فى شهر نوفمبر عام ١٩٨٣.

الطريف أن هذه المجلة يبلغ عدد صفحاتها ستين صفحة نصفها باللغة العربية والنصف الآخر باللغة الإنجليزية، وعندما طُبِعَ الفهرست نست أسرة التحرير أسماءأصحاب المقالات العربية وعناوين موضوعاتها وحينما تذكرت ذلك طبعتهما فى نصف ورقة، ولصقتها فى نصف صفحة الفهرست السفلى..!!

وعلى الرغم من هذه الهنة التى لم يُلْتَفَتْ إليها إلا بعد طبع المجلة فالأبحاث التى وردت بها كانت على مستوى لائق بمجلة متخصصة فى الفولكلور، خاصة مقال « الفولكلور فى جامعة الخرطوم» للدكتور (أحمد عبد الرحيم نصر) الذى شرح فيه المنهج الدراسى فى المعهد، ومقالة «الصادق محمد سليمان» الذى تناول فيه تنظيم البرامكة بين أفراد قبائل البقارة فى غرب السودان، وأهم مجالسهم وعاداتهم خاصة عند شرب الشاى، وأظهر قواعد مجالسهم، فضلاً عن انتشارهم كجماعات فى السودان وظروف هذه النشأة(٦١).

كما برز مقال «الصناعات اليدوية بأم درمان» للباحث (بقيع بدوى محمد) باللغة الإنجليزية، ومعه مقال «صناعة المراكب التقليدية» للباحث (عبد المجيد أحمد عبد الرحمن).

٩ ـ مجلة «المأثورات الشعبية» ـ قطر(٦٢)

هذه المجلة تنفرد بصفتين رئيسيتين هما: أنها أحدث إصدار عربى اهتم بالفولكلور، «كذلك تعد أفخر وأفخم طباعة لمجلة عربية معنية بالفولكلور ولا يضارعها أو ينافسها منافس فى ذلك حتى هذه اللحظة.

لقد اهتمت هذه المجلة بدراسة المأثور الشعبى لدول الخليج، وكان شيئاً طبيعياً أن تولى ذلك اهتمامها، غير أنها اتجهت بدراساتها خارج هذا الطوق للاستفادة من تجارب الآخرين فى تناولها لقضاياهم ذات الصلة بمأثورهم ممن يرتبطون معه بعلاقة ما.

ومن ضمن ست عشرة دراسة قامت بنشرها خلال ست سنوات شملت مصر وسوريا وتونس والسودان ونيجيريا خصت مصر وحدها بسبع دراسات مهمة هى: «الحصير الشعبى فى مصر» للدكتور (سليمان محمود حسن)، وهو الباحث المصرى، «والطقوس والمعتقدات الشعبية المرتبطة بالحمل والولادة ـ دراسة إثنوجرافية فى رشيد بمصر» للدكتور (محمد عبده محجوب)، و«الألعاب واللعب الشعبية فى مصر» للباحثة (رجاء مصطفى راشد)(٦٣).

كما قام الباحث السورى (عبد الكريم عيد الحشاش) بعمل دراسة مقارنة لفن «حداء الحصاد والتذرية فى النقب وسيناء»، بينما قام الدكتور (عبد الباسط عبد المعطى)، الأستاذ بجامعة قطر بدراسة «الإبداع الشعبى ـ إبداع المستضعفين فى القرية المصرية نموذجًا»، وقام الباحث (عبد العزيز رفعت) بدراسة « القصة الغنائية الشعبية المصرية ـ المصطلح والتعريف»، بينما قام الدكتور (فوزى عبد الرحمن إسماعيل) الأستاذ بجامعة قطر بدراسة « العطار وجذور الثقافة فى مجال العلاج ـ عرض لدراسة ميدانية فى مدينة القاهرة »(٦٤).

ونقطة ضعف هذه المجلة ـ فى رأينا ـ أن الموضوعات ذات الاتجاه النظرى كثيرة؛ إذ تبلغ نحو ٢٨ موضوعًا، فى حين أن الموضوعات ذات الجمع الميدانى نادرة لاتتجاوز أصابع اليد الواحدة، وهذا الجمع الميدانى نجده فى العدد الأول فى مقالة الدكتور (محمد طالب الدويك) للمرويات الشعبية التى دارت حول « فسيجرة»، كما نجده فى مقالة (محمد على عبد الله» الخاصة بالثقافة المادية حول « توثيق بناء سفينة»، ونجده فى مقالة الدكتور (ثروت السيد حجازى) التى دارت حول الحرفة والخامة والأسلوب فى « البناء فى مكة قديماً »(٦٥).

وقد قامت المجلة بإصدار بعض الأعداد الخاصة للإحاطة بنوع معين من الدراسات، مثل العدد الثامن الذى اختص بدراسة الأمثال الشعبية فشمل دراسة مطولة ـ إن لم تكن هى أطول دراسة قامت بنشرها المجلة ـ عن « الأمثال الشعبية فى التراث العربى ـ دراسة فى مناهج التصنيف » للدكتور (محمد رجب النجار)، ودراسة « مرشد جمع الأمثال الشعبية للهواة » قام بها (الصادق محمد سليمان)، ودراسة « المرأة فى المثل الشعبى» قام بها (حسن ناجى). ومثل العدد الثانى عشر الذى اختص بدراسة عمليات التصنيف والفهرسة، فجاءت دراسة

الدكتورة (شهرزاد قاسم حسن) عن « مفاهيم التصنيف الموسيقى وإشكالاته التطبيقية»، ودراسة الدكتور (سيد حامد حريز) عن « تصنيف العادات والتقاليد الشعبية »، ودراسة الدكتور (الناصر البقلوطى) عن « نحو تصنيف لعناصر الثقافة المادية بالوطن العربى»، ودراسة الدكتور (حسن الشامى) والتى تناولت « نظم وأنساق فهرست المأثور الشعبى » .

وعلى كثرة ما عرضت المجلة من كتب فى الفولكلور افتقرت المجلة لملخصات للرسائل الجامعية على الرغم من كثرتها؛ فلم نجد سوى مقالتين، فقط، فى كل أعداد المجلة، كانت الأولى، بالعدد الثانى منها، تتناول «التراث الشعبى والمشكلة السكانية فى مصر» عرضها الدكتور (على مكاوى)، والثانية والأخيرة عن « الحياة الاجتماعية والاقتصادية فى قطر» عرضها (شيخه عبد الله الذياب) فى العدد الخامس والعشرين.

وفى الوقت الذى ندرت فيه المقالات التى تتناول الدراما الشعبية ندرت فيه بدرجة ملحوظة المقالات المترجمة، فلم نجد منشوراً بالمجلة سوى دراسة عن «الخيمة البدوية» بالعدد الرابع قام بها «هـ. ر. ب. دكسن» وترجمها (محمد عبد الحسين الدعمى)، ودراسة بالعدد ٢٨ قامت بها الدكتورة المستشرقة (سامية الأزهرية يان) تحت عنوان «دراسة لثلاث حكايات شعبية من وادى النيل الأوسط»، وترجمها عن الألمانية (النور عثمان أبكر) .

ومما يحسب للمجلة وجود باب للرد على رسائل القرّاء وآخر لمتابعة الندوات ونشاط مركز التراث الشعبى لمجلس التعاون لدول الخليج العربية.

١٠ - مجلة «الفنون الشعبية» - مصر

انقسم إصدار هذه المجلة إلى مرحلتين تاريخيتين. بدأت المرحلة الأولى فى يناير ١٩٦٥ وانتهت بوقف صدورها مع آخر عدد لها فى يونيو ١٩٧١، وكان يرأس تحريرها الدكتور (عبد الحميد يونس) ويعاونه، سكرتيراً للتحرير، (أحمد عبد الفتاح أحمد)، ويشرف على المجلة فنيًا (عبد السلام الشريف)، وكان إصدار المجلة كل ثلاثة شهور من مبنى يقع فى شارع شجرة الدر بالزمالك بالقاهرة.

أما المرحلة الثانية والأخيرة فقد بدأت فى يناير ١٩٨٧ حتى اليوم بعد أن توقفت عن الصدور مدة تزيد عن ستة عشر عاماً، ورأس تحريرها الدكتور (أحمد مرسى)، وعاونه، مديراً للتحرير، لها (صفوت كمال)، وظل الإشراف الفنى للفنان (عبد السلام الشريف) ليواصل وضع لمساته الفنية على غلافها كما كان وعلى تصميمات «مكاتات» أعدادها أيضاً، ويشاركه، فنياً، بالرسوم التوضيحية الفنان (محمد قطب) فى داخل الصفحات.

أولاً: المرحلة الأولى

بدأت المجلة هذه المرحلة بداية قوية، ساعدها على ذلك وجود كوكبة من علماء الفولكلور المصريين من مختلف التخصصات كالدكتور (عبد الحميد يونس)، والدكتورة (سهير القلماوى)، والدكتور (عبد العزيز الأهوانى)، والدكتور (محمود الحفنى)، و(رشدى صالح)، والدكتورة (نبيلة ابراهيم)، و(تحسين عبد الحى) ، و(أحمد آدم)، و(فوزى العنتيل)، و(صفوت كمال)، والدكتور (أحمد مرسى) .

ولم تكن كل هذه الأسماء هى التى صنعت وحدها المجلة، بل شاركتها أسماء أخرى وقفت بكل ما تملك من طاقة العطاء تمنح ،مما قوّى الجهاز العضلى للمجلة وأعطاها دفعات متتالية للوجود والتحدى.

بدأت المجلة - على عكس كل ماسبقها من مجلات أو دوريات - بدون خوف من عدم الاستمرار الذى يجلبه جدب عطاء الأقلام، فدارت العجلة دورات سريعة لتضع فى يد محبى الفنون الشعبية أعداداً تلو أعداد.

منذ العدد الأول والرؤية أمام جهازتحرير المجلة كانت واضحة، فأعلنها الدكتور (عبد الحميد يونس) قائلاً: «لابد لى، وأنا أقدم العدد الأول من مجلة الفنون الشعبية لقّراء العربية ولغيرهم ممن يحفلون بالمأثورات الشعبية، أن أسجّل حقيقة على جانب كبير من الأهمية وهى: إدراك العرب الكامل لتراثهم الحضارى، ولم يعد هذا التراث مقصوراً على ما بقى من الكتب المطبوعة والمخطوطة، ولم يعد مقصوراً على الآثار المادية الشاخصة من النقوش والهياكل والجسور والبنى، ولكنه يضم إلى هذا كله، مايصدر عن المواطن العربى العادى من فن شعبى»(٦٦) .

لقد أصابت المجلة ازدهاراً فى الآداب الشعبية كما أصابت ازدهاراً آخر فى الفنون الشعبية، مما أحدث توازناً ملحوظاً واتزاناً فى عقل المجلة المفكر، ولم تجنح به الجذبات الفردية إلى ناحية دون أخرى، فإلى جوار «الأدب الشعبى بين المحلية والعالمية» للدكتورة (سهير القلماوى) تقف لوحات «الوشم» للفنانة (سوسن عامر)، وإلى جوار «قصة البهنسا» لعبد المنعم

شميس تقف «مصادر آلاتنا الموسيقية الشعبية»، وقفة اعتدال واتزان، وإلى جوار «الأغنية الشعبية موسيقاها وعلاقتها بالكلمات» للدكتور (أحمد مرسى) تقف «المأثورات الشعبية علم وفن» لصفوت كمال؛ إنه اتزان طبيعى يحققه مجتمع ثقافى ممتلىء وزاخر.

وأمام التفتح العقلانى الذى يفرضه الواقع التاريخى فتحت مجلة «الفنون الشعبية» أبواب النشر أمام كل معطاء، سواء كان عربيًا سوريًا أو عربيًا مغربيًا، فنشرت المجلة ضمن أعدادها السبعة عشر الأولى مقالة «الشعر الشعبى فى تونس» و«الغزل فى الشعر الشعبى فى تونس» للباحث التونسى (محمد المرزوقى)، كما فتحت الباب أمام أبناء المغرب فنشروا فيها «الدراسات الفولكلورية بالمغرب» للباحث (عثمان الكعاك)، وكذلك «عروس الريف فى ليبيا» للباحث (عمر بلعيد المزوغى)، فضلاً عن «الآثار والفنون الشعبية فى اليمن» للباحث (عبد الفتاح عيد)[٦٧].

لقد صاحب النشر فى المجلة دراسات على أعلى مستوى فى الرقص الشعبى، وهو تخصص نادر وضنين إلا أن رصد هذه الظاهرة المصرية والأجنبية يفسح مجالاً أوسع أمام هذه النوعية الفريدة من الدراسات، وكان على رأس كل ذلك «إعداد فرق الفنون الشعبية وإظهارها على المسرح» لرشدى صالح، و«الاهتمام برصد الرقصات الشعبية الهندية» ترجمة (أحمد آدم)، فضلاً عن «تدوين الرقص» لمجدى فريد[٦٨].

وبكل عمق التجربة المصرية مع فنون الفرجة الشعبية اقتحمت المجلة ميدان «مسرح الفولكلور» للدكتور (عبد الحميد يونس)، و«لعب المنار أو حرب العجم» للدكتور (فؤاد حسنين على)، و«الزار مسرح غنائى شعبى لم يتطور» لعبد المنعم شميس[٦٩].

ملفات المسح الميدانى

عمدت المجلة، منذ بدء إصدارها، إلى عمل ملفات للمسح الميدانى لبعض المناطق النائية لجمع مأثورها الشعبى قبل أن تطيح به وسائل الاتصال العصرية، فأوجدت المجلة عدة ملفات للمأثور الشعبى فى كل من النوبة وسيوه والوادى الجديد وسيناء والواحات البحرية[٧٠].

المترجمات

قامت المجلة بترجمة بعض المقالات المهمة من اللغات الأجنبية، مثل «قصة واقعية من الأدب الشعبى باللغة السواحلية» للدكتور (فؤاد حسنين على)، و«سيرة عنترة» عن اللغة الألمانية للباحث الألمانى (برنهارت هلز) ترجمها (إبراهيم زكى خورشيد)، و«الأساطير والحكايات الشعبية» للعالم «سير جورج لورانس جوم» ترجمة (أحمد مرسى)، و«الأساطير التى تفسر أصل النار» للعالم (جيمس فريزر) ترجمة (أحمد آدم)، و«حكايات الجان» للعالم (جان فريز) ترجمة (فوزى سمعان)، و«الزار فى مصر أصوله الإفريقية» للباحثة (برندا سلجمان) ترجمة (أحمد آدم)[٧١].

بعض هنات صغيرة

جاء فى بعض مقالات هذه المرحلة ما نراه مخالفًا للحقائق، مثل مقال «الأوبرا فن شعبى»، وهذا الحكم غير مدروس، وبعيد بعداً تامًا عن الحقيقة، كما جاء استخدام اسم «ملحمة» على ما حدث فى كل من عام ١٩٥٦، ومرحلة إنشاء السد العالى، وإن كان اللفظ أُطلق مجازاً فلابد من الاحتراس من استخدام ألفاظ مصطلحات فولكلورية فى غير موضعها، خاصة أنها مستخدمة فى مجلة فولكلور متخصصة وعلمية[٧٢].

الإخراج الصحفى

نظراً لكبر وسعة صفحة المجلة فقد جُمِعَتْ الحروف فى المطبعة على عمودين، مما سهّل فى القراءة، كما تم إدخالُ الصور بطريقة منظمة، وإن جاء استخدام الصور مسرفًا فى بعض الموضوعات كما فى مقال «المعرض الدائم للفنون الشعبية فى وكالة الغورى» للدكتور (عثمان خيرت)؛ حيث وصل عدد الصور إلى ٤٤ صورة..!!، وحدث الأمر نفسه فى مقالة «الرقص الهندى» ترجمة (أحمد آدم) فوصل عدد الصور المعروضة فيها إلى ٤٥ صورة بطريقة الحركة البطيئة دونما ضرورة تفرض ذلك[٧٣].

الإعلانات

استخدمت المجلة أسلوب الإعلان للترويج لبعض السلع على الرغم من تبعيتها لوزارة الثقافة، وقد يجوز الإعلان عن الكتب فى مثل هذه المجلات المتخصصة، لكن أن يتم الإعلان عن بعض الزيوت والشحوم فإن المسألة بذلك أصبحت لزجة أكثر من اللازم..!!!

ثانيًا: المرحلة الثانية

وهذه المرحلة تبدأ منذ الإصدار المتجدد للمجلة فى يناير ١٩٨٧ وظهور العدد رقم ١٨ منها الذى حمل عنوان المقالة

الافتتاحية له معنى الغبطة والبهجة الجماعية على لسان الدكتور (عبد الحميد يونس) قائلاً: «مجلتنا تعود»، ويمكن الوقوف على بعض مظاهر هذه المرحلة كالآتى:-

ا) كثرة فى الجمع الميدانى إلى حد ما

تم جمع خمسة عشر نصاً شفهياً يتراوح ما بين أغنيات وحكايات قام بها الباحثون: (عبد العزيز رفعت)، و(توفيق حنا)، والدكتور (مصطفى رجب)، والدكتور (أحمد شمس الدين الحجاجى) و(سميح شعلان)، و(أحمد عبد الرحيم)، و(إبراهيم عبد الحافظ).

ب) مناقشة قضية الاستلهام

نوقشت هذه القضية على صفحات المجلة فى الأدب المعاصر وحكايات نجيب محفوظ، والرواية العربية، والموسيقا المصرية، والسينما والفن التشكيلى، والمسرح، وسينما الطفل.

حـ) نشر مقالات تتناول الرقص الشعبى

نشرت المجلة نظام تحليل وتسجيل الحركة، والعلاقة بين الأنثروبولوجيا والرقص، والرقص فى مصر القديمة، والرقص المسرحى.

د) مقالات للدراما الشعبية

نشرت المجلة عدة أبحاث ومقالات تناولت إحياء دراما الأراجوز، وبعض عروض المسرح المستوحاة من التراث الشعبى.

هـ) مقالات عن ثقافات غير مصرية

تناولت هذه المقالات فن الأكروبات فى الصين، وحفلات العرس فى اليمن، والفنون الإفريقية، وآلة الطنبورة، والبيت الكويتى القديم، والحكايات الشعبية الإفريقية، وأفراح الختان فى اليمن وملحمة جلجامش وحلم الخلود، والفولكلور الرومانى.

و) زيادة ملحوظة فى المقالات المترجمة

تناولت المترجمات موضوعات عديدة على صفحات المجلة فبلغت نحو عشرين مقالاً مترجماً.

ز) الاهتمام بدراسة سير الرواد

انبرت المجلة تنشر بعضًا عن سير رواد الفنون الشعبية خاصة عند الرحيل مثل الفنان (سعد الخادم)، والدكتور (عبد الحميد يونس)، و(جمال عبد الرحيم) و(محمود مختار)، و(عفت ناجى)، كما تناولت سير بعض الأحياء منهم مثل الفنان (عبد السلام الشريف).

ح) نشر مقالات مسلسلة

نشرت المجلة مقالات مسلسلة للدكتور (هانى جابر) بعنوان «التكنولوجيا وثقافتها المعاصرة ومستقبل العرف»، وللراحل (رشدى صالح) بعنوان «الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية والسيرك».

ط) تلاحم الأقلام ذات الخبرة بأقلام الشباب

اكتسبت المجلة دماء جديدة من الشباب إلى جوار أصحاب الخبرة فى مجال الفولكلور، فإلى جانب الأسماء الكبيرة مثل (فاروق خورشيد) و(صفوت كمال) والدكتور (أحمد مرسى) برزت أقلام الشباب مثل: (عبد العزيز رفعت) و(مصطفى جاد) و(سميح شعلان) وغيرهم.

ى) تغير فى شكل خط الطبع

استخدمت الماكينات الإلكترونية الجديدة فى كتابة المقالات بالكومبيوتر، مما حسّن من شكل الكتابة، لكن ذلك أفقد المجلة روح الجمال عند استخدام خط الكومبيوتر فى كتابة عناوين المقالات.

ك) استخدام ملزمة للصور الملونة

دخلت على أوراق المجلة ملزمة من الورق المصقول (الكوشيه) استخدمت لطباعة الصور الملونة عليها مما أعطى للصور رونقًا متميزاً وجميلاً، وإن كانت المجلة محتاجة إلى ملزمة أخرى من الورق المصقول (الكوشيه) لطبع الصور التى لا تحتاج إلى ألوان، فما زالت الصورة «أبيض وأسود» تعتبر نقطة ضعف رئيسية فى المجلة.

إننا فى ختام هذه الدراسة لا نستطيع أن ندعى - بأية حال من الأحوال - أننا وقفنا هنا كالجبرتى ممسكين بالقلم ومؤرخين، فهذا أبعد ما يكون عن نمط تفكيرنا، ولكننا - للأمانة - أردنا بهذه الأوراق أن نقفز هنا وهناك لنقف فى خنادق ميادين عدة للفولكلور العربى، كمراسلين حربيين نلاحظ نضال من ناضل كاشفاً الرأس حتى يسقط السيف من قبضة اليد، مع آخر لفظة يطلقها الصدر أو يسحبها إليه من غبار المعارك، أو متابعين بكل علامات الانبهار والإعجاب من يواصل صليل سيفه إسماع الجميع ولم يضع هذا السيف فى الغمد بعد..!!

المراجع والهوامش

(١) راجع العدد الأول من دورية «الفنون الشعبية» ص ١٧ ، ص ٢٦ ، ص ٣٢ ، والعدد الثانى من الدورية نفسها ص ٢٧ - مركز الفنون الشعبية - وزارة الثقافة والإرشاد القومى بالقاهرة.

(٢) راجع العددين نفسيهما - الأول، ص ٦٥ ، والثانى، ص ٣٦ ، ص ٣١ .

(٣) راجع العددين نفسيهما - الأول، ص ٨١ ، ص ٩٠ ، والعدد الثانى، ص ٧٥ ، والعدد الأول، ص ٧٩ .

(٤) راجع العددين نفسيهما - الأول، ص ٣٧ ، ص ٤٢ ، ص ٤٨ ، العدد الثانى، - ص ٤٣ ، ص ٦٦ ، ص ٨٥ .

(٥) كامل زهيرى - «المجلات الثقافية والتحديات المعاصرة» - ص ١٧٧ - كتاب العربى - الكتاب الثالث يوليو ١٩٨٤ - الكويت.

(٦) الدكتور (عبد القادر مختار) فى حديث شخصى معى بتاريخ ٢٣ أكتوبر ١٩٩٥ .

(٧) المصدر السابق.

(٨) حسنى لطفى - فى حديث شخصى معى فى ٢٣ أكتوبر ١٩٩٥ .

(٩) المصدر السابق.

(١٠) عبد القادر مختار - مصدر سابق.

(١١) عبد القادر مختار - مصدر سابق.

(١٢) د. حسن صبحى بكرى - ص ٤٩ ، وقد سمعنا أغنية شعبية بالألفاظ والمعانى نفسها من المطربة (خضرة محمد خضر) على مسرح السامر بالقاهرة، فى ختام أعمال مؤتمر السير الشعبية بالقاهرة، فى الفترة ما بين ٢ إلى ٧ يناير ١٩٨٥ ، ولم تقم الدنيا وتقعد على الرغم من الجماهير الغفيرة التى حضرت هذا الحفل.

(١٣) حسنى لطفى - المصدر السابق.

(١٤) مجلة «التراث الشعبى» - ص ٤٩ - العدد الأول سبتمبر (أيلول) ١٩٦٣ - بغداد، ص ١١١ - العدد الثانى أكتوبر (تشرين الأول) ١٩٦٣ - ص ١١٤ العدد الثالث، نوفمبر (تشرين الثانى) ١٩٦٣ ، ص ١١٧ العدد الرابع، ديسمبر (كانون الأول) ١٩٦٣ ويناير (كانون الثانى) ١٩٦٤ .

(١٥) انظر التراث الشعبى، العدد الرابع والخامس - السنة الأولى - ديسمبر (كانون الأول) ١٩٦٣ - يناير (كانون الثانى) ١٩٦٤ - ص ١١٧ .

(١٦) راجع الأعداد الأولى من عمر المجلة.

(١٧) انظر العدد الثالث - تشرين ثانى ١٩٦٩ - ص ١٣١ ، العدد الخامس - كانون ثانى ١٩٧٠ - ص ١٣٩ ، العدد الرابع - كانون أول ١٩٦٩ - ص ١٦٦ .

(١٨) انظر العدد من الثالث حتى الخامس، كانون ثانى ١٩٧٠ .

(١٩) انظر العدد السابع ١٩٧٨ .

(٢٠) انظر العدد العاشر ١٩٧٧ .

(٢١) انظر العدد الرابع ١٩٧٧ ، والعدد الثانى.

(٢٢) انظر العدد الخامس والسادس ١٩٨٣ .

(٢٣) انظر العدد (٣ ، ٤) ١٩٨٤ .

(٢٤) انظر العدد (٥ ، ٦) ١٩٨٤ ، والعدد الأول ١٩٨٥ .

(٢٥) انظر العددين (٩ ، ١٠) ١٩٨٤ .

(٢٦) انظر العددين (١١ ، ١٢) ١٩٨٤ .

(٢٧) انظر الملحق المستقل المصاحب للعددين (٣ ، ٤) ١٩٨٤ ، وكان قد سبق لمجلة «التراث الشعبى» العراقية إصدار ملاحق خاصة سابقة، كالملحق المصاحب للعدد الرابع للسنة السابعة عام ١٩٧٦ .

(٢٨) عالم الفكر - المجلد الثالث - العدد الأول (إبريل - مايو - يونية) ١٩٧٢ - ص ١٥ - وزارة الإعلام - الكويت.

(٢٩) المرجع السابق - ص ٥٥ .

(٣٠) المرجع السابق - ص ٨٣ .

(٣١) المرجع السابق - ص ١٣١ .

(٣٢) المرجع السابق - ص ١٥١ .

(٣٣) المرجع السابق - ص ١٨١ .

(٣٤) المرجع السابق - ص ٢٠١ .

(٣٥) المرجع السابق - ص ٢٢٧ .

(٣٦) عالم الفكر - المجلد السادس - العدد الرابع (يناير - فبراير - مارس) ١٩٧٦ - ص ٩ - وزارة الإعلام - الكويت.

(٣٧) المرجع السابق - ص ٣٩ .

(٣٨) المرجع السابق - ص ٩٩ .

(٣٩) المرجع السابق - ص ١٢٧ .

(٤٠) المرجع السابق ـ ص ١٧٣ .
(٤١) عالم الفكر ـ المجلد السادس عشر ـ العدد الأول (إبريل ـ مايو ـ يونيو) ١٩٨٥ ـ ص٣ .
(٤٢) المرجع السابق ـ ص ٣٥ .
(٤٣) المرجع السابق ـ ص ٤٧ .
(٤٤) المرجع السابق ـ ص ٦٩ .
(٤٥) المرجع السابق ـ ص ١٣٥ .
(٤٦) المرجع السابق ـ ص ١٥٣ .
(٤٧) انظر إلى التفريق والحدود الفاصلة بين الملحمة والسيرة فى دراسة (فاروق خورشيد) المعنونة باسم «السير الشعبية العربية» ـ ص ٢٤٩ المجلد التاسع عشر ـ العدد الثانى (يوليو ـ أغسطس ـ سبتمبر) ١٩٨٨ ـ مجلة عالم الفكر ـ الكويت.
(٤٨) عالم الفكر ـ المجلد السادس عشر ـ العدد الأول (إبريل ـ مايو ـ يونيو) ١٩٨٥ ـ ص ٢٠٩ .
(٤٩) المرجع السابق ـ ص ٢٢٧ .
(٥٠) عالم الفكر ـ المجلد السادس عشر ـ العدد الثالث (أكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر) ١٩٨٥ ـ ص ٢٩ (نيسان) ١٩٧٤ .
(٥١) مجلة «الفنون الشعبية» ـ ص ٩٧، ص ٩٨ ـ العدد الثانى إبريل (نيسان) ١٩٧٤ ـ عمان ـ الأردن.
(٥٢) هذه المجلة الفلسطينية لم نستطع العثور على إصداراتها، فاكتفينا بعرض ما كتب عنها. وقد أشارت مجلة «المأثورات الشعبية» القطرية إلى أن المجلة الفلسطينية هذه ظلت صامدة مدة خمسة عشر عامًا ـ راجع كلمة المحرر فى العدد الثانى عشر ـ أكتوبر ١٩٨٨ .
(٥٣) مجلة «الفنون الشعبية» الأردنية ـ ص ٩٠ ـ العدد الثانى، إبريل (نيسان) ١٩٧٤ .
(٥٤) المرجع السابق ـ العدد الثالث يوليو (تموز) ١٩٧٤ ـ ص ١٢٣ .
(٥٥) المرجع السابق ـ العدد الحادى عشر ـ أغسطس (آب) ١٩٧٦ ـ ص ١٠٤ .
(٥٦) نشرة «وازا» ـ ص ٤ ـ العدد الرابع ـ مركز دراسة الفولكلور ـ السودان ـ مايو ١٩٧٨ .
(٥٧) المرجع السابق ـ ص ١٢ .
(٥٨) المرجع السابق ـ العدد الخامس ـ ص ١٣ يوليو ١٩٧٨ .
(٥٩) مجلة وازا ـ مارس ١٩٨٠ ـ ص ٨ .
(٦٠) المرجع السابق ـ العدد الأول ص ٥٨، والعدد الثانى ـ ص ٧٢ .
(٦١) مجلة الفولكلور السودانى ـ ص ١١ ـ معهد الدراسات الإفريقية والأسيوية بالخرطوم ١٩٨٣ .
(٦٢) شملت هذه الدراسة مجلة «المأثورات الشعبية» منذ أول صدورها فى يناير (كانون الثانى) ١٩٨٦ حتى العدد الثامن والعشرين الصادر فى أكتوبر ١٩٩٢؛ إذ لم يتح لنا سوى هذه الأعداد، أما باقى الأعداد فلم تنزل إلى البيع فى السوق المصرى.
(٦٣) الدراسة الأولى بالعدد الخامس ـ يناير ١٩٨٧ ـ ص ٨٦، والدراسة الثانية بالعدد ١٩ ـ يوليو ١٩٩٠ ـ ص ٦٥، والدراسة الثالثة ص ٣٩ بالعدد الأخير نفسه.
(٦٤) الدراسة الأولى، ص ٦٩، بالعدد الحادى والعشرين ـ يناير ١٩٩١ ، والدراسة الثانية، ص ٦، بالعدد السادس والعشرين ـ إبريل ١٩٩٢ ، والدراسة الثالثة، ص ٢٧، بالعدد ٢٨، أكتوبر ١٩٩٢ .
(٦٥) العدد الأول، ص ٥٥، والعدد الرابع، ص ٩٧، والعدد الخامس عشر، ص ٣٥ .
(٦٦) د. عبد الحميد يونس «المأثورات الشعبية طابعها القومى والإنسانى»، ص ٦، مجلة الفنون الشعبية ـ العدد الأول ـ ١٩٦٥ .
(٦٧) انظر مجلة الفنون الشعبية، العدد الثانى، ص ١٧، والعدد السادس عشر، ص ١١٤ ، وكذلك انظر العدد الخامس، ص ٢٧ ، والعدد الخامس، ص ٤٨ .
(٦٨) راجع الفنون الشعبية، العدد الأول، ص ٨٢، العدد الثالث، ص ٧٠، العدد السابع عشر، ص ٣٢ .
(٦٩) المرجع السابق ـ العدد الثامن، ص٣، والعدد السادس، ص ٣٧، والعدد السابع عشر، ص ٧٢ .
(٧٠) المرجع السابق، ص (٨٢ ـ ١٣٢) العدد الأول، ص (١٠٢ ـ ١٣٢) العدد الثانى، ص (١٠١ ـ ١٢٤) العدد الثالث، ص (٧٢ ـ ٩٥) العدد الخامس، ص ٦٥ العدد السابع.
(٧١) المرجع السابق ـ ص ٣١ العدد الرابع، ص ٣١ العدد العاشر، ص ٥١ العدد العاشر، ص ١٥ العدد الخامس عشر، ص ٨٢ العدد السادس عشر، ص ٨٤ العدد السابع عشر.
(٧٢) المرجع السابق ـ ص ٤٩ العدد الثانى، ص ٤٦ العدد الأول، ص ٤٣ العدد الثالث.
(٧٣) المرجع السابق ـ ص ٦١ العدد السادس، ص ٦٢ العدد الرابع عشر.



الثقافة المادية والفنون التشكيلية

ومسيرة مجلة الفنون الشعبية

د. هانى إبراهيم جابر

عندما صدرت مجلة الفنون الشعبية بمصر فى الساحة العلمية والإعلامية،فإنها بذلك قد جسدت المنظومة البحثية التى قام بها جيل الرواد من المشتغلين بهذا المجال البحثى عن المأثورات، وعن جمالياتها وخصائصها الاجتماعية، ودورها فى مجالى الهوية والأصالة الإنسانية والإبداعية لهما. وبذلك تكون هذه المجلة، «العلمية والثقافية»، قد بينت بوضوح الدلالة لها، وأكدت مكانتها الريادية فى الوطن العربى، وهى فى ذلك قد تبنت نشر الدراسات فى أجناس الفولكلور كافة: «الأدبية والتعبيرية والتشكيلية، والعادات والمعتقدات بالإضافة إلى الثقافة المادية»، وساهمت، إلى جانب ذلك، فى وجود عدد من الدارسين والباحثين من الأجيال التالية لجيل الرواد، مما دفع حركة البحث إلى الاتجاه الأكاديمى، ومما أكد على أهمية المأثورات فى ترسيخ الهوية وفى مجال التنمية الثقافية. وإن كان للمجلة شغلها الشاغل بالمأثورات المصرية إلا أنها كانت تنظر، دائماً، إلى المنظور العربى برحابة، ومؤكدة عليه.

ومن أكثر من سبعمائة وخمسة وثلاثين مقالاً؛ بين دراسة علمية أو عرض لكتاب أو رسالة أو مقالة مترجمة أو عرض لمؤتمر (الباحث مصطفى جاد)، كان للدراسات التشكيلية والثقافة المادية مكانها منذ العدد الأول، الذى صدر فى يناير ١٩٦٥، ثم توالت، بعده، الدراسات والبحوث والرسائل، مقدمة معها مادة جديدة حول فروع التشكيل المختلفة والظواهر الجمالية فى الثقافة المادية، والعادات المتصلة بها على النحو التالى:

١ ـ مقالات ودراسات	١١٤
٢ ـ مقالات ودراسات مترجمة	٤
٣ ـ عرض كتب ورسائل	٩
٤ ـ عرض مقالات بالمجلات الأخرى	٤
٥ ـ عرض مؤتمرات ومعارض وندوات	٢٣
	١٥٤

المجموع بنسبة ٢١٪ (المصدر السابق)

وهذه النسبة قد شغلت أكبر مساحة فى المجلة، بجانب الدراسات والمقالات الأخرى حول الفروع المختلفة لمباحث الفولكلور؛ حيث بلغت نسبة الموضوعات العامة ١٥٪، وموضوعات المعتقدات ٥٪، العادات والتقاليد ٧٪، الأدب الشعبى ٣٥٪، الدراما وفنون العرض ٤٪، الموسيقى ٦٪، الرقص والتعبير الحركى ٥٪، الأسطورة ٢٪، ومن هنا يتبين لنا أن الفنون التشكيلية والثقافة المادية قد لقيت من الاهتمام ماستهدف إعداد أجيال من المهتمين بحركة الفنون التشكيلية وثقافتها المادية فى التخصصات الفنية والإنشائية كافة، إلى المشغولات والصناعات الحرفية والتطبيقية.

ومن الموضوعات الرئيسية التى تبنتها المجلة فى أعدادها المتتالية:

١ ـ العمارة الشعبية والتقليدية وما يرتبط بها من خصوصية فى الإنشاء وفنون المعمار، والنقوش والزخارف.

٢ ـ المرسمات الشعبية بمختلف وسائل التعابير عنها، وفى مجالاتها المختلفة.

٣ ـ الفخار، والخزفيات، والأشكال الفنية المرتبطة بهما.

٤ ـ التمائم والأحجبة، ومايرتبط بهما من المعتقدات الاجتماعية، وأشكال الصياغة الفنية.

٥ ـ فنون النسجيات المختلفة، ودراسة حول الأزياء الشعبية والحصير، وفنون التطريز المختلفة.

٦ ـ الحلى الشعبى.

٧ ـ أدوات الزراعة.

٨ ـ عادات الخبز ومناسباته، وأدوات الطهى.

٩ ـ أبراج الحمام.

١٠ ـ الزخارف الفنية وارتباطها بالأشكال الطبيعية والهندسية.

١١ ـ عربات الكارو، والفنون الجمالية المرتبطة والتطبيقية.

١٢ ـ الاهتمام بتجارب وخبرات بعض الشعوب الأخرى فى مجال الإنتاج الشعبى.

١٣ ـ الاهتمام بجانب الاستلهام والتوظيف فى مجالى الفنون التشكيلية والثقافة المادية.

١٤ ـ الاهتمام بالدراسات التنموية للفنون التشكيلية، ودورها فى تأكيد التواصل الفنى.

١٥ ـ الاهتمام بالمعارض المقامة فى المجال ذاته، وتقديم عروض لها فى المجلة.

١٦ ـ الاعتناء بالحفاظ على تقديم صور لأعمال تشكيلية على صدر الغلاف من الوجهين حتى أصبحت من العلامات المميزة للمجلة.

ومن ناحية أخرى اهتمت المجلة، فى بداية أعدادها، بالبعد الجغرافى للثقافة التشكيلية وللثقافة المادية؛ فقدمت العديد من الدراسات لمنتجات تتبع محافظات بعينها لها خصائصها الاجتماعية المتفردة. وهذا الفعل من الأهمية الكبرى بمكان؛ لأنه يمهد لعمل خريطة ثقافية شعبية لمصر.

وهذه الدراسات التى قدمت، مثلاً، عن النوبة وسيوه وغيرهما لم تكن مجرد عرض مدون لما تم تجميعه منهما، وإنما عنيت المجلة بدراسة الجماليات التى تغلف تلك المنتوجات، بالإضافة إلى دراسة الوظيفة المرتبطة بها. وتعتبر هذه الدراسات مرجعاً مهماً للثقافة الشعبية الإنتاجية والجمالية المصرية لدى المهتمين والباحثين. ومن زاوية أخرى يمكن القول إن التوسع التعليمى فى مجال الفنون والتربية، وانتشار الدارسين فى مجال الفنون والمتخصصين الحاصلين على دراساتهم العليا فى موضوعات ترتبط، بشكل أو بآخر، بالمأثورات، مما جعل هؤلاء الطلاب يرجعون إلى هذه الأعداد باعتبارها المصادر الرئيسية لموضوعاتهم.

كذلك اهتمت هيئة تحرير المجلة بعرض موضوعات الباحثين من أبناء المعهد العالى للفنون الشعبية، والتى رأت أنها خطوة ثقة تضاف إلى هؤلاء الواعدين؛ مما يسهم فى دفعهم على الاستمرار فى التنقيب عن المأثورات فى مواقعهم الثقافية المتنوعة. ومع هذا كان للحاصلين على الماجستير والدكتوراه نصيباً كبيراً فى عرض نتائج بحوثهم وأهم محاورها العلمية فى المجلة من كليات الفنون المختلفة بجانب المعهد العالى للفنون الشعبية ومعاهد الأكاديمية، بشكل عام، مما يسهم فى نشر هذا الاتجاه البحثى بين طلاب الدراسات العليا بها.

ونظراً لأن أبواب المجلة مقسمة بين فروع الفولكلور المختلفة فإن الحاجة تؤدى إلى الطلب بضرورة إصدار أعداد متخصصة نوعية فى مجالات متعمقة ودقيقة أكثر، وخصوصاً فى مجال المشغولات الشعبية، وذلك قبل اندثار هذه النوعية ومنها مثلاً: الأحجبة، المداس، الطواقى، الوشم، حلوى المناسبات الشعبية، أشكال العرائس وصندوق العرض الشعبى، مزايا وأشكال الاحتفالية الشعبية. ومايرتبط بفن البردعى وتزيين الدواب، والعربات، والباعة الجائلين وأسواقهم، والفرن البلدى وأنواعه..... إلخ.

الاحتياج إلى صدور ملزمة أكبر باللغات الحية لموضوعات المجلة، مع ترجمة لفنون شعبية من الشعوب الأخرى، مع تبادل الدوريات مع المجلات المماثلة فى العالم.

البدء فى تكوين أطلس الوحدات الزخرفية الشعبية، وارتباط كل زخرف بوظيفته على كل مساحة وخامة.

أرى أن تتبنى المجلة الجانب الثقافى والمعرفى بإقامة المحاضرات والندوات، وكذلك المعارض المتخصصة بين جموع الطلاب، وكذلك التجمعات المشابهة، وذلك تدعيماً لنشر الوعى بالاهتمام بالثقافة الشعبية، وليس هذا بعيداً؛ حيث إن جيل الرواد هم أساتذة لهم الباع الأول فى هذه الخصوصية.

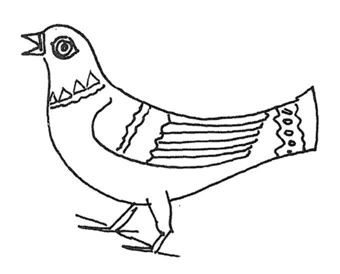
أطالب بزيادة المطبوع من المجلة، وإعادة النظر فى التوزيع، حتى تلبى حاجة كل الراغبين فى اقتنائها، بالإضافة إلى ضرورة وصولها إلى أقصى بقعة فى مصر، وأيضاً فى الوطن العربى.

أطالب بإصدارات مؤلفة، تصدر تباعاً حول موضوعات تتصل بعلم الفولكلور، وبالأجناس الأخرى فى الإبداع الشعبى.

أرى أن تقوم المجلة بإعداد بعثات بحثية ميدانية لمختلف محافظات مصر؛ لجمع المأثورات من مواقعها بالشكل المتكامل والشمولى مدعمة بالوسائل والأدوات الكفيلة بتحقيق مهامها.

أقترح أن تقوم المجلة بطرح موضوعات محورية كفكرة «الزمن» مثلاً، وتأثيره على المأثورات فى المجالات المختلفة. وعلى سبيل المثال: الزمن والرمز، الزمن والمأوى، الزمن والزخرف، وهكذا، فإن النتائج ستكون مبهرة حول فرضية دوام الأصالة الشعبية، مثلاً، فى الإنتاج الشعبى.

وأخيراً.. فإن هذه المجلة شديدة الخصوصية، وأقرب المجلات إلى الهوية المصرية العربية وإلى ثقافتها الإنسانية النابعة من عمق تاريخها، ومن مميزات موقعها، لجديرة بأن تكون فى مكان مخصص لها، معد بالوسائل اللازمة والمعدات التى تحقق لها مسيرة أفضل. وأرى أن هذه المجلة العلمية والجماهيرية، أيضاً، لهى فى الواقع عدد من المجلات المتخصصة تقع فى مجلة واحدة اسمها الفنون الشعبية.



الحلم بمجلة للفنون الشعبية تجربة وملاحظات

محمد قطب

البداية التى أعود منها وإليها معكم، معنا، تختلط فيها الذكرى مع التجربة العملية... ليست لدينا مجلة مصورة. إذا كان الأمر كذلك، فما بالنا بحلم «مجلة للفنون الشعبية».. أتذكر من الأعوام والأيام يناير ١٩٦٥، تحديدًا، يصدر العدد الأول من مجلتكم، مجلتنا، كنت شابًا صعيديًا فى بلد يتحول ويحلم - وأنا الآن على المعاش - أحلم مع الحالمين بالمجلة... يأتى إلينا فنان بسيط، عميق يصبح أستاذًا لنا جميعًا، الأستاذ عبد السلام الشريف، ونحن نخطو خطواتنا الأولى، وفى شجرة الدر، بالزمالك، نتجمع، نجتمع مع مجلة «الفنون الشعبية». نرسم بالأبيض والأسود، ونلون، ونتابع المطبعة ونتحاور. الطباعة «تيبو».. يحاورنا الأستاذ فى الحفر البارز، الرصاص، التوضيب، الفورم، الألوان، فصل الألوان اليدوى، أسئلة عن مشروعاتنا فى الحياة والصحة والقراءة، يضيف لنا خبرة ومهارة يومًا بعد يوم.

مساحة، لون، فراغ... ما رأيكم فى اللون الذهبى، نسعد ويصدر العدد تلو الآخر؛ غلاف متميز وقطع متميز.. الألوان الصريحة من العلبة فى المطبعة، الألوان التركيب، ويردد: الإنسان المصرى بسيط وعميق، ونتعلم: أن للخط بلاغة - بالمعنى التشكيلى - وأن للون بلاغة، بلاغة اللون. نتوقف ونتأمل وننظر وننتقل معه إلى بلاغة الخط العربى، فكل حرف لوحة، وكل لوحة حروف، البنط ودلالة درجاته وتنوعه. وتكبر التجربة وتصل المجلة إلى الثلاثين من عمرها، وتقترب من العدد الخمسين فى إصدارها الثانى ونحن، مازلنا، نتعلم، جميعًا، من الأستاذ، أطال الله عمره ومتعه بالصحة والعافية... نتعلم معه كيف تكون التجربة، وكيف يكون لنا ملاحظاتنا ولنبدأ...

(١) ضرورة استمرار الغلاف مع تغير الأرضيات من عدد إلى آخر، وأن يطبع على ورق كوشيه ٢٤٠ جرام،

ويأخذ طبقة سلوفان أو يستعمل فيه طبقة من الورنيش (U.V) ليكون مصقولاً. وهذا متوفر بالهيئة المصرية العامة للكتاب القائمة على طباعة المجلة.

(٢) يظل المقاس ٨/١ الجاير (٢٠٫٥ × ٢٨)، ويطبع الداخلي على ورق أبيض لا يقل عن ٧٠ جرام، لمرافقة المواد، دائمًا، بالصور والصور التوضيحية والأشكال وضرورة أن يكون الداخلي أسود مع لون إضافي يتغير كل عدد.

(٣) يجب العناية بطباعة الملزمة الألوان بالداخل (ملزمة الألوان)؛ وذلك بالعناية بالأصول المرسلة للمجلة، ودخول وحدة فصل الألوان بالهيئة.

(٤) كل عدد يرافق صدور المجلة. هذا حلم - بوستر مأخوذ من التراث الشعبي على أن يكون لوناً أو أكثر ومقاسه ٢٨ × ٤١ سم، وأن يكون من رسم الفنان الشعبي البسيط، مثل لوحات: الوشم وأبو زيد الهلالي وهي متوفرة في مكتبات سيدنا الحسين حتى نحافظ على هذه اللوحات من الاندثار (أرى ذلك مشروعاً مهماً يستحق منا الحوار).

(٥) وأيضًا يخصص باب لتصوير الأعمال الفنية للفنان الشعبي، مثل: تصوير واجهات منازل الحجاج وبعض الرسوم الموجودة في الموالد والسيرك الشعبي وعربات الكارو وملاحظة التغيرات التي تحدث في الخطوط والأشكال والعبارات.

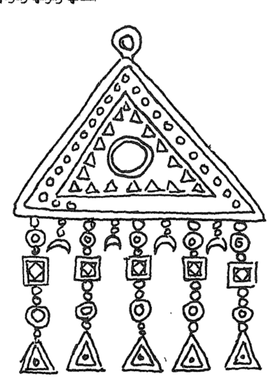
(٦) زيادة عدد الرسوم التوضيحية لكل موضوع على أن يكون الأسلوب معتمداً على الخط الشعبي البسيط أو خطوط الثلث بالنسبة إلى الموضوعات التي تحتاج إلى نوعية هذا الخط مثل: المأثورات الشعبية والتاريخية.

(٧) متابعة وتعميق التطوير الذي بدأ مع العدد (٤٠ - ٤١)، وبدء طباعة المجلة أوفست، ومحاولة الإفادة من التقنيات العالية في الطباعة من جمع وتصوير وفصل ألوان وطبع مع المحافظة على روح المجلة بطرح أنواع من الخطوط والرسوم والأشكال من المأثورات.

(٨) استضافة الفنانين الذين استلهموا المأثورات الشعبية في أعمالهم ولوحاتهم لعمل عدد كامل لكل منهم؛ وذلك بأن يقوم الفنان برسم الموتيفات والرسوم التوضيحية للمجلة حتى تتنوع التجارب وتتحاور الرؤى البصرية الشعبية على صفحاتها.

وأخيراً..

ما يهمنا، هنا، ليس أن نسجل ورقة، ولكن أن نتحاور حول تجربة المجلة في احتفاليتها والتي ستقام بالمجلس الأعلى للثقافة؛ لأن مجلة الفنون الشعبية ليست دورية ثقافية متخصصة في الموضوعات الشعبية ولكنها استجابة طبيعية لإحساس الشعب المصري بذاته من خلال المأثورات بكل أشكالها وألوانها وأدواتها.



التناول الموسيقى فى أعداد مجلة "الفنون الشعبية"

فرج العنترى

اقتضت مهمتى فى تيسير فحصى لدلالات موضوعات الموسيقى فى مقالات وبحوث أعداد مجلة «الفنون الشعبية»، أن أعيد وضع ترتيبها زمنياً على ضوء ما أسفرت عنه تجميعات مقالات الموضوع المعين طبقاً للتقسيم المعمول به فى تفريعات الموسيقى الشعبية من الغناء بأنواعه، والعزف بأنواعه، ومن فصائل الآلات ومفرداتها، وإلى جانب ما ظهر من اتجاهات أخرى. وبهذا، وعلى ضوء ما أسفر عنه كم وكيف الترتيب من تجمعات نوعية أمكننى التوصل إلى ملاحظاتى بالآتى بعد :

١ - فى فرع الغناء

أولاً - عن مقالات الخصائص :

١ - خصائص ووظائف الأغنية الشعبية : بالعدد الثانى : سنة ١٩٦٥ .

٢ - الأغنية الشعبية، والأغنية الدارجة : بالعدد الخامس : سنة ١٩٦٨ .

٣ - دراسات فى التراث الشعبى بمصر : بالعدد السابع : سنة ١٩٦٨ .

٤ - الأغنية الشعبية، موسيقاها وعلاقتها بالكلمات : بالعدد الخامس : سنة ١٩٦٨ .

٥ - ملاحظات على الأغنية الفولكلورية : بالعدد التاسع : سنة ١٩٦٩ .

٦ - الأغنية الشعبية عند هردر : بالعدد الثامن : سنة ١٩٦٩ .

٧ - اتجاهات البحث فى الأغنية الشعبية : بالعدد الثالث عشر : سنة ١٩٧٠ .

٨ - الأغنية الشعبية : بالعدد السادس عشر : سنة ١٩٧١ .

٩ ـ الأغنية الشعبية، قراءة فى أشكال الدلالة : بالعدد السادس والعشرين : سنة ١٩٨٩ .

١٠ ـ الأغانى الشعبية فى حياة الجماهير : بالعدد الرابع والثلاثين : سنة ١٩٩١ .

ثانياً ـ عن المحليات :

١ ـ أغانى سيوه : بالعدد الثانى : سنة ١٩٦٥ .

٢ ـ ألعاب وأغانى الأطفال : بالعدد الرابع : سنة ١٩٦٥ .

٣ ـ ألوان من الفن الشعبى : بالعدد الرابع : سنة ١٩٦٧

٤ ـ أسطوانتان للموسيقى الشعبية المصرية : بالعدد السادس : سنة ١٩٦٨ .

٥ ـ أغانى شعبية من مصر العليا : بالعدد السابع : سنة ١٩٦٨ .

٦ ـ الموسيقى والأغانى الشعبية بمصر فى ١٠٠٠ عام : بالعدد التاسع : سنة ١٩٦٩ .

٧ ـ المأثورات الشعبية فى إقليم الفيوم : بالعدد العاشر : سنة ١٩٦٩ .

٨ ـ الزار مسرح غنائى شعبى لم يتطور : بالعدد السابع عشر : سنة ١٩٧١ .

٩ ـ الموسيقى الشعبية النوبية وصلتها بالموسيقى المصرية القديمة : بالعدد الرابع : سنة ١٩٧٠ .

١٠ ـ أمسية من فن الموال : بالعدد التاسع عشر : سنة ١٩٨٧ .

١١ ـ مفهوم الصبر فى المأثورات الشعبية المصرية : بالعدد الثانى والعشرين : سنة ١٩٨٨ .

١٢ ـ ليالى الصعيد الملاح : بالعدد الثانى والعشرين : سنة ١٩٨٨ .

١٣ ـ الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية والسيرك : بالعدد الرابع والعشرين : سنة ١٩٨٨ .

١٤ ـ فنون السمسمية : بالعدد الخامس والثلاثين و السادس والثلاثين : سنة ١٩٩٢ .

١٥ ـ فنون الغناء الشعبى، أغانى ومواويل : بالعدد الأربعين والحادى والأربعين : سنة ١٩٩٣ .

١٦ ـ شفيقة ومتولى : بالعدد الثالث والأربعين : سنة ١٩٩٤ .

ثالثاً ـ من ترانيم وأناشيد التعبد والتصوف :

١ ـ الأغنية والسماع عند أبى الحسن الششترى : بالعدد الثانى : سنة ١٩٦٥ .

٢ ـ ندوة عن الإنشاد الصوفى فى مصر : بالعدد السابع : سنة ١٩٦٨ .

٣ ـ حنون الحجاج : بالعدد الثامن : سنة ١٩٦٩ .

٤ ـ رمضان وأغانيه الشعبية : بالعدد الحادى عشر : سنة ١٩٦٩ .

٥ ـ دراسة للمدائح النبوية : بالعدد الخامس والعشرين : سنة ١٩٨٨ .

٦ ـ فى كسوة الكعبة المشرفة : بالعدد التاسع والعشرين : سنة ١٩٨٩ .

٧ ـ الإنشاد الدينى عند «الصيِّت» : بالعدد الثانى والأربعين : سنة ١٩٩٤ .

رابعاً ـ فى مأثورات البلاد العربية الشقيقة :

١ ـ الأغنية الشعبية فى تونس : بالعدد الأول : سنة ١٩٦٥ .

٢ ـ الأغانى الشعبية بالضفة الغربية للأردن: بالعدد الحادى عشر : سنة ١٩٦٩ .

٣ ـ الأغانى الفلسطينية فى احتفالات يوم الأرض : بالعدد السادس والعشرين : سنة ١٩٨٩ .

٤ ـ الأغنية التونسية : بالعدد الثانى عشر : سنة ١٩٧٠ .

٥ ـ وعن العرس الريفى فى مأثورات ليبيا : بالعدد السابع عشر : سنة ١٩٧١ .

خامساً ـ فى فولكلوريات الدول الأجنبية :

١ ـ الأغنية فى قرية سوراشترا الهندية : بالعدد الخامس : سنة ١٩٦٨ .

٢ ـ الموسيقى والغناء والرقص فى الصين : بالعدد الخامس : سنة ١٩٦٨ .

٣ ـ الفولكلور الشعرى الروسى : بالعدد الرابع : سنة ١٩٧٠ .

٤ ـ طقوس وأغانى الزفاف فى الفولكلور الشعرى الروسى : بالعدد الرابع : سنة ١٩٧١ .

سادساً ـ فى الاستلهام :

١ ـ التناول المعاصر للأغانى الشعبية فى تأليف الموسيقى : بالعدد التاسع عشر : سنة ١٩٨٧ .

* * *

٢ ـ فى فرع المعزوفات والآلات

أولاً ـ فى جانب العموميات :

١ ـ الموسيقى الشعبية : بالعدد الأول : سنة ١٩٦٥ .

٢ ـ الموسيقى الشعبية : بالعدد الثانى : سنة ١٩٦٩ .

٣ ـ إلى متى نهمل موسيقانا الشعبية : بالعدد الثامن : سنة ١٩٦٩ .

٤ ـ الموسيقى الشعبية فى النوبة وصلتها بالموسيقى المصرية القديمة : بالعدد الثالث عشر : سنة ١٩٧٠

٥ ـ خواطر حول الموسيقى الشعبية : بالعدد الرابع عشر : سنة ١٩٧٠ .

٦ ـ التفسير التاريخى للموسيقى الشعبية : بالعدد الخامس عشر : سنة ١٩٧٠ .

٧ ـ الأوزان الموسيقية فى شعر ابن سودون : بالعدد الثلاثين والواحد والثلاثين : سنة ١٩٩٠ .

٨ ـ التواصل فى الموسيقى المصرية القديمة : بالعدد الثانى والثلاثين والثالث والثلاثين : سنة ١٩٩١ .

٩ ـ بعض العناصر المصرية والإفريقية المشتركة فى الموسيقى : بالعدد الثالث والأربعين : سنة ١٩٩٤ .

ثانياً ـ عند بعض البلاد الأجنبية :

١ ـ الموسيقى الشعبية فى السويد : بالعدد الثالث: سنة ١٩٦٩ .

٢ ـ أصول الموسيقى الشعبية المجرية : بالعدد الثالث : سنة ١٩٦٩ .

٣ ـ جوويداس : الفنون الشعبى الأرمنى : بالعدد الحادى عشر : سنة ١٩٦٩ .

٤ ـ فن زنوج الغابة فى الأمريكتين : بالعدد الخامس عشر : سنة ١٩٧٠ .

٥ ـ عروض الفرقة الأرذبيجانية على مسرح دار الأوبرا بمصر : بالعدد الرابع والثلاثين : سنة ١٩٩١ .

ثالثاً - وفى آلات الموسيقى المحلية :

١ - مصادر آلاتنا الموسيقية : بالعدد الأول : سنة ١٩٦٥ .

٢ - آلاتنا الموسيقية : بالعدد الثانى : سنة ١٩٦٥ .

٣ - آلة الرباب أصل كل الوتريات : بالعدد الثالث : سنة ١٩٦٥ .

٤ - الصنج - السمسمية أقدم الوتريات فى العالم : بالعدد الرابع : سنة ١٩٦٧ .

٥ - أسطوانتان للموسيقى والأغانى المصرية وآلاتها : بالعدد السادس : سنة ١٩٦٨ ، والعدد السابع، ١٩٦٨ .

٦ - الموسيقى والأغانى الشعبية بمصر فى ١٠٠٠ عام: بالعدد التاسع: سنة ١٩٦٩ .

٧ - الناحية الشعبية فى مؤتمرى الموسيقى العربية بمصر فى عامى ١٩٣٢ ، ١٩٦٩ : بالعدد الثانى عشر: سنة ١٩٧٠ .

٨ - الطبول وأصولها الأسطورية : بالعدد الثانى عشر : سنة ١٩٧٠ .

٩ - الدريكة والتجريب لمسرح مصرى : بالعدد الحادى والعشرين : سنة ١٩٨٧ .

١٠ - الدريكة، دراسة فى الآلات المصرية : بالعدد الثانى والعشرين : سنة ١٩٨٨ .

١١ - التواصل فى الموسيقى المصرية القديمة : بالعدد الثانى والثلاثين والثالث والثلاثين : سنة ١٩٩١ .

١٢ - بعض العناصر المصرية والإفريقية المشتركة فى الموسيقى: بالعدد الثالث والأربعين: سنة ١٩٩٤ .

١٣ - فنون آلات الغاب فى المهرجان الدولى الثالث بالعريش: بالعدد الرابع والأربعين: سنة ١٩٩٤ .

رابعاً - عن آلات البلاد العربية الشقيقة :

١ - الإيقاعات وآلاتها فى أغانى البحر الكويتية: بالعدد السابع والعشرين والثامن والعشرين: سنة ١٩٨٩ .

٢ - آلة الطنبورة فى قطر: بالعدد الخامس والثلاثين والسادس والثلاثين: سنة ١٩٩٢ .

خامساً - وفى ثقافة وتربية الطفولة :

١ - الألحان الشعبية وتربية الطفل، موسيقياً: بالعدد العشرين: سنة ١٩٨٧ .

٢ - التراث الشعبى فى ثقافة الطفل: بالعدد الرابع والعشرين: سنة ١٩٨٨ .

٣ - توظيف الموسيقى الشعبية فى سينما الأطفال: بالعدد الخامس والأربعين: سنة ١٩٩٤ .

سادساً - فى الاستلهام :

١ - التناول المعاصر للأغانى الشعبية فى تأليف الموسيقى: بالعدد التاسع عشر: سنة ١٩٨٧ .

٢ - الموسيقار جمال عبد الرحيم: بالعدد الخامس والعشرين: سنة ١٩٨٨ .

٣ - العناصر الشعبية والقومية فى أعمال بعض المؤلفين المصريين: بالعدد الرابع والثلاثين: سنة ١٩٩١ .

٤ - القومية فى موسيقى القرن العشرين: بالعدد الثامن والثلاثين: سنة ١٩٩٢ ، والعدد التاسع والثلاثين: سنة ١٩٩٤ .

٥ - فى ذكرى جمال عبد الرحيم: بالعدد الثالث والأربعين: سنة ١٩٩٤ .

* * *

الملاحظات جملة وتفصيلاً

أولاً : يتضح أن معالجات الغالبية العظمى من موضوعات مقالات الفحص قد التزمت بمنهج وخصائص الأدب الشعبى دون الالتزام الحتمى بمقومات وعناصر التجسيد النغمىّ للأغانى بتدوينات Notation الإيقاعيات والألحان وصيغ البناء بلغة الموسيقى ورموزها ومصطلحاتها . ولهذا جاءنا عرض المقالات الموسيقية التى تناولتها المجلة من أول يوم لصدورها وحتى الآن خالياً من تدوينات النغم ـ توثيقًا أو تحليلاً ـ اللهم إلا فى ستة حالات هى على وجه التحديد:

١ ـ مقال عن «آلة الدريكة»: بالعدد الثانى والعشرين: سنة ١٩٨٨ .

٢ ـ مقال عن «المقاطع المنغمة فى الحكاية الشعبية المصرية»: بالعدد السادس والعشرين: سنة ١٩٨٩ (وعلى فكرة فقد جاءت المازورة الرابعة فى التدوين مغلوطة ولا تزال) .

٣ ـ مقال عن «التناول المعاصر للأغانى الشعبية فى تأليف الموسيقى»: بالعدد التاسع عشر: سنة ١٩٨٧ .

٤ ـ مقال عن «دراسة المدائح النبوية»: بالعدد الخامس والعشرين: سنة ١٩٨٨ .

٥ ـ مقال عن الموسيقار «جمال عبد الرحيم»: بالعدد الخامس والعشرين: سنة ١٩٨٨ .

٦ ـ مقال عن «أغانى من صعيد مصر»: بالعدد الخامس والعشرين: سنة ١٩٨٨ .

ثانياً: ويتضح النقص النسبى فى العمل على تغطية مختلف الأقاليم الثقافية المتميزة بمصر: فى النوبة، ومنطقة القنال ، وعند بدو الصحراء الغربية والشرقية، وفى الصعيد الأعلى ، والدلتا ، وبمناطق التماسّ الحدودية، كما يتضح إغفال الأهمية فى تناول موضوعات موسيقى وترانيم وآلات موسيقانا القبطية سواء فى دورة الحياة أو فى جانب طقوس وشعائر التعبد ، إلى جانب إغفال نوع أغانى العمل كلية ، وأغانى الطفولة وألعابها الغنائية وموسيقى اصطحاب الرقصات . وقد أزيد فأشير إلى أن التناول الموسيقى لموضوع الزار كان يستلزم كل تدويناته الموسيقية بما لكل «دقة» من إيقاع ولحن متميزين بجانب وصف الطاقم الخاص من مكونات فرقة العزف والإنشاد بالتفاصيل الفنية الموسيقية .

ثالثاً : ويتضح كذلك ضرورة الاهتمام الأكثر بموضوعات الموسيقات الشعبية لمختلف الدول الشقيقة فى جامعة الدول العربية دورياً.

وحرى بعد بمجلة مصرية تخصصية فى فنوننا الشعبية ، ويشرف عليها ويحررها سادة التخصص الأكاديمى الدقيق ألاّ تفتقر إلى علو نجم دورها، أو إلى اتساع دائرة توزيعها على نحو ما نحب ونرجو.



فهرس تفصيلى لأعداد المجلة

من العدد (٣٧) لسنة ١٩٩٢ إلى العدد (٤٥) لسنة ١٩٩٤

إعداد : مصطفى شعبان جاد

يأتى هذا الجزء من الفهرس التفصيلى للمجلة ليكون مكملاً لما سبق نشره من فهارس فى الأعداد ٣٩/٣٨/٢٨/٢٧ ؛ ليصبح لدينا فهرسًا كاملاً للأعداد من (١) حتى (٤٥) ؛ أى من يناير ١٩٦٥ حتى ديسمبر ١٩٩٤ .. ومن ثم فإن هذه الفهارس تغطى ثلاثين عامًا من عمر المجلة التى نحتفل بها هذه الأيام..

ومجلة الفنون الشعبية على مدى تاريخها، منذ فترة الستينيات وحتى مطلع السبعينيات إلى أن عادت للظهور مرة أخرى عام ١٩٨٧، استطاعت أن تضع اسمها بحروف من نور بين زميلاتها فى أنحاء المنطقة العربية.. فإلى جانب ريادتها بوصفها دورية متخصصة فى مجال الفولكلور.. فإن القائمين عليها من الأساتذة والرواد كان لهم اليد العليا فى أن تصبح مجلة الفنون الشعبية صاحبة منهج علمى سواء من ناحية المضمون أو الإخراج الفنى.

وإذا كنا اليوم نحتفل بمرور العام الثلاثين على صدور المجلة.. فنحن ـ الأجيال الجديدة ـ نحتفل، فى حقيقة الأمر، بأساتذتنا الذين أسسوا هذا الصرح العلمى.. الدكتور عبد الحميد يونس صاحب السطور الأولى من عمر المجلة، وصاحب كلمة الحب الأولى لإعادة الحياة للمجلة فى إصداراتها الجديدة.. الأستاذ صفوت كمال الذى تعامل مع المجلة باعتبارها جزءًا من تكوينه العلمى والأخلاقى، فأعاد الثقة لجيل كامل من الباحثين وحثهم على البحث العلمى الجاد.. الدكتور أحمد مرسى الذى امتزج اسمه بألقاب عدة تتنافس جميعًا لتحتل المرتبة الأولى فى مشاعرنا، فهو الأستاذ والعالم الذى درسنا على يديه.. وهو الأخ الحنون الذى نلجأ إليه فى تفاصيل تشغلنا.. ثم هو الصديق الذى يحلو لنا الجلوس إلى جواره والاستماع إليه.

بمرور هذه السنوات من عمر المجلة.. نحتفل بأسماء تحولت فى حياتنا إلى مرتبة الرمز والمثال.. نحتفل بأستاذنا الفنان عبد السلام الشريف الذى جعل قراء المجلة يتعرفون عليها وسط عشرات الدوريات الأخرى بسهولة ويسر.. بل إننا أصبحنا نشير إلى هذا العدد أو ذاك بلوحة الغلاف والإخراج الفنى له..

وإذا كان هذا الفهرس يعين القراء والباحثين على الرجوع إلى موضوعات المجلة دون عناء.. فإن النظر إلى فهرس الكتاب والمترجمين، منذ العدد الأول حتى العدد الأخير، يعطى دلالة قوية للثقل العلمى لهؤلاء الذين ساهموا فى وضع حركة الفولكلور المصرى على الخريطة العالمية.

الأدب الشعبى

* دراسات حول الأدب الشعبى وأشكاله المختلفة دون الارتباط بنمط أو شكل معين

مسلسل	عنوان المقـــال	اسم الكاتب	عدد	السنة/ الشهر	الصفحات	ملاحظـــات
٦٤٠	التراث الشعبى المصرى فى السينما	أمجد حسن منصور	سابع وثلاثون	سبتمبر ـ ١٩٩٢	٨٧ : ٩٣	
٦٤١	الأدب الشعبى وعصر الاتصال العالمى	فاروق خورشيد	أربعون/ واحد وأربعون	يوليو ـ أكتوبر١٩٩٣	٤٧ : ٥٧	
٦٤٢	أفراح الختان فى اليمن: دراسة فى الأدب الشعبى اليمنى	د. طلعت عبدالعزيز أبوالعزم	اثنان وأربعون	مارس ـ ١٩٩٤	٦٩ : ٨٢	جمع الباحث مادة هذه الدراسة خلال مدة إعارته لجامعة صنعاء باليمن فى الفترة من ١٩٨٨ إلى ١٩٩٢
٦٤٣	الشفاهية والكتابية	حسن سرور	اثنان وأربعون	مارس ـ ١٩٩٤	١٢٣ : ١٢٨	مكتبة الفنون الشعبية: عرض وتحليل لكتاب الشفاهية والكتابية لمؤلفه والتر. ج. أونج الصادر عن سلسلة عالم المعرفة ـ الكويت ـ رقم (١٨٢) لعام ١٩٩٤
٦٤٤	الحماة فى الأدب الشعبى المصرى	د. محمد عبدالسلام إبراهيم	رابع وأربعون	سبتمبر ـ ١٩٩٤	١١٣ : ١٢٠	تتبع الكاتب صورة الحماة فى الأغنية والزجل والنكتة والعادات والتقاليد

الأسطورة

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	عدد	السنة/ الشهر	الصفحات	ملاحظات
٦٤٥	التيمات المتكررة فى الأساطير والخلق الأسطورى	كلايد كلاكهون	رابع وأربعون	سبتمبر ـ ١٩٩٤	١١ : ٢٠	قام بترجمة البحث: الأستاذ / محمد بهنسى

الأغنية الشعبية

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	عدد	السنة/ الشهر	الصفحات	ملاحظات
٦٤٦	من فنون الغناء الشعبى : ١ ـ أغانى ومواويل	صفوت كمال	أربعون/ واحد	يوليو ـ أكتوبر ـ ١٩٩٣	١٠ : ٤١	
٦٤٧	من فنون الغناء الشعبى : ٢ ـ شفيقة ومتولى: دراسة فى أشكال التغير والتنوع فى أداء النص	صفوت كمال	ثالث وأربعون	يونيو ـ ١٩٩٤	٩ : ١٦	

الحكاية الشعبية

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	عدد	السنة/ الشهر	الصفحات	ملاحظات
٦٤٨	من حكمة بابل	د. عبدالغفار مكاوى	سابع وثلاثون	سبتمبر ـ ١٩٩٢	٤٣ : ٦٨	
٦٤٩	العلاقة بين القصص الشعبى والقصص الأدبى	د. مرسى السيد الصباغ	سابع وثلاثون	سبتمبر ـ ١٩٩٢	٧٤ : ٨١	

مسلسل	عنوان المقـــال	اسم الكاتب	عدد	السنة/ الشهر	الصفحات	ملاحظـــات
٦٥٠	القراءة للجميع ـ آفاق المستقبل	د. كمال الدين حسين	سابع وثلاثون	سبتمبر ـ ١٩٩٢	١٢٠ : ١٢٦	جولة الفنون الشعبية : عرض لما دار بالندوة الدولية حول القراءة للجميع التى عقدتها الشعبة المصرية للمجلس العالمى لكتب الأطفال (IBBY)
٦٥١	اكتشاف مخطوطة جديدة لجريم بعد رحيله بـ ١٥٠ سنة	عبدالتواب يوسف	ثامن وثلاثون تاسع وثلاثون	ديسمبر ـ ١٩٩٢ مارس ـ ١٩٩٣	٤٩ : ٥٢	المخطوطة عبارة عن رسالة بعث بها جريم إلى فتاة صغيرة، وتوارثت الأسرة القصة
٦٥٢	هيلانـــة	أحمد محمد عبدالرحيم	ثامن وثلاثون تاسع وثلاثون	ديسمبر ـ ١٩٩٢ مارس ـ ١٩٩٣	٦٠ : ٦٣	قام الباحث بجمع نص الحكاية من الراوية: أم عاشور ـ مصر القديمة ـ فى يناير ١٩٧١
٦٥٣	الحكاية الشعبية الأفريقية مصدر لقصص الأطفال العالمية	عبدالتواب يوسف	أربعون واحد وأربعون	يوليو ـ ١٩٩٣ أكتوبر ـ ١٩٩٣	١٤٣ : ١٥٤	
٦٥٤	الطفل العربى والأدب الشعبى	صفوت كمال	أربعون واحد وأربعون	يوليو ـ ١٩٩٣ أكتوبر ـ ١٩٩٣	١٧٧ : ١٨١	مكتبة الفنون الشعبية: عرض لكتاب الأستاذ/ عبدالتواب يوسف الذى صدر عن الدار المصرية اللبنانية عام ١٩٩٢
٦٥٥	التحاور الفنى مع التراث	د. نبيلة إبراهيم سالم	ثانٍ وأربعون	مارس ـ ١٩٩٤	٦٦ : ٦٨	دراسة نقدية لإحدى القصص القصيرة للكاتب/ سعيد الكفراوى ضمن مجموعته القصصية «ستر العورة» وعنوانها: الجمل ياعبدالمولى الجمل

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	عدد	السنة/ الشهر	الصفحات	ملاحظات
٦٥٦	الشاطر محمد (النموذج الأول)	عبدالعزيز رفعت	ثان وأربعون	مارس ـ ١٩٩٤	٨٧ : ٩٧	قام الباحث بجمع نص الحكاية من الراوى/ راشد عبدالسلام ـ قرية أبو العباس بالمنيا ـ عام ١٩٩٠
٦٥٧	الشاطر محمد (النموذج الثانى)	عبدالعزيز رفعت	ثالث وأربعون	يونيو ـ ١٩٩٤	٣٩ : ٤٧	قام الباحث بجمع نص الحكاية من الراوى/ محمد هندى حماد ـ بقرية اعطو الوقف بالمنيا ـ عام ١٩٨٨
٦٥٨	دراسات الحكاية الشعبية وعلم اللغة: وجهة نظر	ڤون سيدوف	رابع وأربعون	سبتمبر ـ ١٩٩٤	٢١ : ٣٨	قام بترجمة الدراسة الأستاذ/ جمال صدقى
٦٥٩	تحول الإنسان إلى طائر فى الحكايات الشعبية	إبراهيم عبدالحافظ	رابع وأربعون	سبتمبر ـ ١٩٩٤	٣٩ : ٤٥	
٦٦٠	الشاطر حسن ـ النموذج (١)	عبدالعزيز رفعت	رابع وأربعون	سبتمبر ـ ١٩٩٤	١٠١ : ١١١	قام الباحث بجمع نص الحكاية من الراوية/ خيرية أحمد عبدالله بالمنيا ـ عام ١٩٨٨
٦٦١	قراءة جديدة فى ألف ليلة وليلة	فاروق خورشيد	خامس وأربعون	ديسمبر ـ ١٩٩٤	١٢ : ٢٥	
٦٦٢	الحكاية الشعبية فى القرن العشرين	ڤالتراود ڤولر ماتياس ڤولر	خامس وأربعون	ديسمبر ـ ١٩٩٤	٣٤ : ٤١	قام بترجمة الدراسة الأستاذ/ أحمد عمار

السير والملاحم الشعبية

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	عدد	السنة/ الشهر	الصفحات	ملاحظات
٦٦٣	الدكتور عبدالحميد يونس: فارس دراسات السير الشعبية	إبراهيم حلمى	سابع وثلاثون	سبتمبر ـ ١٩٩٢	٧ : ١٨	
٦٦٤	النبوءة أو قدر البطل فى السيرة الشعبية العربية	د. أحمد شمس الدين الحجاجى	سابع وثلاثون	سبتمبر ـ ١٩٩٢	١٩ : ٣٧	
٦٦٥	مولد البطل فى السيرة الشعبية	شمس الدين موسى	سابع وثلاثون	سبتمبر ـ ١٩٩٢	١١٧ : ١١٩	مكتبة الفنون الشعبية: عرض لكتاب الدكتور شمس الدين الحجاجى الذى صدر عن دار الهلال ـ عام ١٩٩١
٦٦٦	حول المسرح والسيرة الشعبية	سمر إبراهيم	أربعون واحد وأربعون	يوليو ـ ١٩٩٣ أكتوبر ـ ١٩٩٣	١٥٥ : ١٦٤	تحقيق مع نخبة من المؤلفين والمخرجين والنقاد فى مجال الدراما
٦٦٧	صفحات من كتاب الشرق القديم : جلجامش وحلم الخلود	حمدى أبو كيلة	ثانٍ وأربعون	مارس ـ ١٩٩٤	٩٨ : ١٠٤	
٦٦٨	الزمان والمكان فى السيرة الشعبية	فاروق خورشيد	ثالث وأربعون	يونيو ـ ١٩٩٤	١٧ : ٢١	
٦٦٩	السيرة الشعبية بين الفولكلور والأدب، والهدف القومى	فاروق خورشيد	رابع وأربعون	سبتمبر ـ ١٩٩٤	٦ : ١٠	

الشعر الشعبى

مسلسل	عنوان المقـــــال	اسم الكاتب	عدد	السنة/ الشهر	الصفحات	ملاحظـــــــات
٦٧٠	أدهم الشرقاوى .. نص وتحليل	عبدالعزيز رفعت	ثامن وثلاثون تاسع وثلاثون	ديسمبر ـ ١٩٩٢ مارس ـ ١٩٩٣	٣٠ : ٤٢	قام الباحث بجمع النص من الراوى/ محمد هندى حماد ـ قرية اعطو الوقف بالمنيا ـ عام ١٩٨٨
٦٧١	نصوص من الموال	عبدالعزيز رفعت	ثامن وثلاثون تاسع وثلاثون	ديسمبر ـ ١٩٩٢ مارس ـ ١٩٩٣	٥٣ : ٥٩	جمع وتدوين وشرح لبعض المفردات
٦٧٢	من فنون الغناء الشعبى المصرى : ١ ـ أغانى ومواويل	صفوت كمال	أربعون واحد وأربعون	يوليو ـ ١٩٩٣ أكتوبر ـ ١٩٩٣	١٠ : ٤١	
٦٧٣	أولاد جاد المولى	عبدالعزيز رفعت	أربعون واحد وأربعون	يوليو ـ ١٩٩٣ أكتوبر ـ ١٩٩٣	١٠٣ : ١١٦	قام الباحث بجمع النص من الراوى/ محمود حسن الصعيدى ـ عامل من سوهاج ـ وتم الجمع من قرية أعطو الوقف بالمنيا ـ عام ١٩٨٨
٦٧٤	من فنون الغناء الشعبى : ٢ ـ شفيقة ومتولى: دراسة فى أشكال التغير والتنوع فى أداء النص	صفوت كمال	ثالث وأربعون	يونيو ـ ١٩٩٤	٩ : ١٦	
٦٧٥	موال حسن ونعيمة بين المسرح والسينما	سمر إبراهيم	رابع وأربعون	سبتمبر ـ ١٩٩٤	٨٨ : ١٠٠	تحقيق حول الموال مع لفيف من أساتذة الفولكلور والكتاب والنقاد والملحنين

الفولكلــــور

*** دراسات حول الفولكلور وقضاياه دون الارتباط بشكل أو نمط معين**

مسلسل	عنوان المقـــال	اسم الكاتب	عدد	السنة/ الشهر	الصفحات	ملاحظـــــات
٦٧٦	تصنيف مواد المأثورات الشعبية	صفوت كمال	سابع وثلاثون	سبتمبر ـ ١٩٩٢	٣٨ : ٤٢	
٦٧٧	التراث الشعبى وسينما الأطفال	مصطفى شعبان جاد	ثامن وثلاثون تاسع وثلاثون	ديسمبر ـ ١٩٩٢ مارس ـ ١٩٩٣	٨٦ : ٨٨	جولة الفنون الشعبية: عرض لندوة توظيف التراث الشعبى فى سينما الأطفال التى عقدت ضمن مهرجان سينما الطفل فى ١٩٩٢/٩/٨
٦٧٨	كشاف تحليلى بأعداد المجلة من رقم ١٩٨٩/٢٦ إلى رقم ٣٦/ ١٩٩٢	مصطفى شعبان جاد	ثامن وثلاثون تاسع وثلاثون	ديسمبر ـ ١٩٩٢ مارس ـ ١٩٩٣	٨٩ : ١٢٣	تم فهرسة أعداد المجلة من العدد (١) حتى (٢٥) ونشر بالمجلة فى العدد (٢٧/ ٢٨ ـ ١٩٨٩)
٦٧٩	بين التاريخ والفولكلور	د. قاسم عبده قاسم	أربعون واحد وأربعون	يوليو ـ ١٩٩٣ أكتوبر ـ ١٩٩٣	٤٢ : ٤٦	
٦٨٠	الميتافولكلور والنقد الأدبى الشفاهى	آلان دندس	ثان وأربعون	مارس ـ ١٩٩٤	٩ : ١٥	قام بترجمة الدراسة: الأستاذ/ على عفيفى
٦٨١	الفولكلور والأنثروبولوجيا	ر. باسكوم	ثالث وأربعون	يونيو ـ ١٩٩٤	٤٨ : ٥٥	قام بترجمة المقال : الأستاذ/ أحمد صليحة

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	عدد	السنة/ الشهر	الصفحات	ملاحظات
٦٨٢	دراسة الفولكلور فى الأدب والثقافة	آلان دندس	ثالث وأربعون	يونيو ـ ١٩٩٤	٥٦ : ٥٩	قام بترجمة المقال: الأستاذ/ على عفيفى
٦٨٣	التحليل النفسى والفولكلور	إرنست جونز	ثالث وأربعون	يونيو ـ ١٩٩٤	٧٢ : ٧٠	قام بترجمة المقال: الأستاذ/ ابراهيم قنديل
٦٨٤	التراث الشعبى فى دول الخليج العربية: ببليوجرافيا مشروحة	عبدالعزيز رفعت	ثالث وأربعون	يونيو ـ ١٩٩٤	١٣٧ : ١٤٢	مكتبة الفنون الشعبية : عرض وتحليل للببليوجرافيا التى قام على تحريرها وتصنيفها د. أحمد عبدالرحيم نصر
٦٨٥	بين التاريخ والفولكلور	د. أحمد إبراهيم الهوارى	رابع وأربعون	سبتمبر ـ ١٩٩٤	١٣٤ : ١٣٨	مكتبة الفنون الشعبية: عرض لكتاب الدكتور قاسم عبده قاسم الذى صدر عن دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية عام ١٩٩٣
٦٨٦	دراسة الإبداع الشعبى	صفوت كمال	خامس وأربعون	ديسمبر ـ ١٩٩٤	٧ : ١١	
٦٨٧	الفولكلور الرومانى .. المنهج والتطبيق	د. هانى إبراهيم جابر	خامس وأربعون	ديسمبر ـ ١٩٩٤	٤٢ : ٦١	
٦٨٨	ببليوجرافيا التراث الشعبى: قوائم الأدب الشعبى فى مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٦٨ (١)	د. إبراهيم أحمد شعلان	خامس وأربعون	ديسمبر ـ ١٩٩٤	١٢١ : ١٣٤	مكتبة الفنون الشعبية: الجزء الأول من الببليوجرافيا التى قدم لها الدكتور شعلان بدراسة حول أسلوب جمعها

المثل الشعبى

مسلسل	عنوان المقـــال	اسم الكاتب	عدد	السنة/ الشهر	الصفحات	ملاحظـــات
٦٨٩	الأشكال التعبيرية فى المثل الشعبى: تأملات فى خصائص الصياغة	د. وليد منير	سابع وثلاثون	سبتمبر ـ ١٩٩٢	٦٩ : ٧٣	
٦٩٠	من حكمة بابل: (القسم الثانى: حكم وأمثال وأقوال شعبية سائرة	د. عبدالغفار مكاوى	ثامن وثلاثون تاسع وثلاثون	ديسمبر ـ ١٩٩٢ مارس ـ ١٩٩٣	٥ : ٢٤	انظر القسم الأول لهذه الدراسة فى العدد (٣٧) صـ ٤٣ : ٦٨
٦٩١	ظواهر العامية فى المثل الشعبى: دراسة لغوية	د.إبراهيم أحمد شعلان	أربعون واحد	يوليو ـ ١٩٩٣ أكتوبر ـ ١٩٩٣	٦٦ : ١٠٢	
٦٩٢	المفاهيم السياسية فى المثل الشعبى	د.إبراهيم أحمد شعلان	ثالث وأربعون	يونيو ـ ١٩٩٤	٢٢ : ٣٨	
٦٩٣	من الأمثال الشعبية	شوقى على هيكل	خامس وأربعون	ديسمبر ـ ١٩٩٤	٢٦ : ٣٣	

الدراما الشعبية

مسلسل	عنوان المقـــال	اسم الكاتب	عدد	السنة/ الشهر	الصفحات	ملاحظـــات
٦٩٤	التراث الشعبى المصرى فى السينما	أمجد حسن منصور	سابع وثلاثون	سبتمبر ـ ١٩٩٢	٨٧ : ٩٣	
٦٩٥	التراث الشعبى وسينما الأطفال	مصطفى شعبان جاد	ثامن وثلاثون تاسع	ديسمبر ـ ١٩٩٢ مارس ـ ١٩٩٣	٨٦ : ٨٨	جولة الفنون الشعبية: عرض لندوة توظيف التراث الشعبى فى سينما الأطفال التى عقدت ضمن مهرجان سينما الأطفال فى ١٩٩٢/٩/٨
٦٩٦	قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية: الإنجازات والمعوقات	عبدالغفار عودة	أربعون واحد وأربعون	يوليو ـ ١٩٩٣ أكتوبر ـ ١٩٩٣	٥٨ : ٦٥	
٦٩٧	حول المسرح والسيرة الشعبية	سمر ابراهيم	أربعون واحد وأربعون	يوليو ـ ١٩٩٣ أكتوبر ـ ١٩٩٣	١٥٥ : ١٦٤	تحقيق مع نخبة من المؤلفين والمخرجين والنقاد فى مجال الدراما
٦٩٨	الحسينيات والمسرح الشعبى	خوان غويتيسولو	رابع وأربعون	سبتمبر ـ ١٩٩٤	٨٥ : ٨٧	قام بترجمة المقال عن الإسبانية د. طلعت شاهين
٦٩٩	موال حسن ونعيمة بين المسرح والسينما	سمر إبراهيم	رابع وأربعون	سبتمبر ـ ١٩٩٤	٨٨ : ١٠٠	تحقيق حول الموضوع مع لفيف من أساتذة الفولكلور والكتاب والنقاد والملحنين
٧٠٠	الرقص الشعبى المسرحى	د. أحمد حسن جمعة	خامس وأربعون	ديسمبر ـ ١٩٩٤	٨٩ : ٩١	
٧٠١	المأثور الشعبى والتجريب المسرحى فى مهرجان القاهرة الدولى السادس للمسرح التجريبى	مصطفى شعبان جاد	خامس وأربعون	ديسمبر ـ ١٩٩٤	٩٢ : ١٠١	جولة الفنون الشعبية: عرض للندوات العلمية التى أقيمت خلال المهرجان فى الفترة من ١ : ١٩٩٤/٩/١٠

الرقص الشعبى

مسلسل	عنوان المقـــال	اسم الكاتب	عدد	السنة/ الشهر	الصفحات	ملاحظـــــات
٧٠٢	قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية: الإنجازات والمعوقات	عبد الغفار عودة	أربعون واحد وأربعون	يوليو ـ ١٩٩٣ أكتوبر ـ ١٩٩٣	٥٨ : ٦٥	
٧٠٣	الرقص الشعبى على خريطة مصر	نادية السنوسى	أربعون واحد وأربعون	يوليو ـ ١٩٩٣ أكتوبر ـ ١٩٩٣	١٦٥ : ١٦٨	جولة الفنون الشعبية: عرض للمحاضرة التى ألقاها الأستاذ صفوت كمال بمسرح البالون فى ١٩٩٣/٤/٢٨
٧٠٤	التعبير الحركى الشعبي وعلاقته بالفنون الشعبية الأخرى	د. فاروق أحمد مصطفى	ثانٍ وأربعون	مارس ـ ١٩٩٤	٨٣ : ٨٦	
٧٠٥	الرقص الشعبى المسرحى	د. أحمد حسن جمعة	خامس وأربعون	ديسمبر ـ ١٩٩٤	٨٩ : ٩١	

العادات والتقاليد

مسلسل	عنوان المقـــال	اسم الكاتب	عدد	السنة/ الشهر	الصفحات	ملاحظـــــات
٧٠٦	أفراح الختان فى اليمن: دراسة فى الأدب الشعبى اليمنى	د. طلعت عبد العزيز أبو العزم	ثانٍ وأربعون	مارس ـ ١٩٩٤	٦٩ : ٨٢	جمع الباحث مادة هذه الدراسة خلال مدة إعارته لجامعة صنعاء باليمن فى الفترة من ١٩٨٨ ـ ١٩٩٢
٧٠٧	من فولكلور الواحات: وليس بالأرز بلبن تكون عاشوراء	عبد الوهاب حنفى	ثانٍ وأربعون	مارس ـ ١٩٩٤	١٠٥ : ١٠٩	
٧٠٨	خطاب الحياة اليومية فى المجتمع المصرى	حسن سرور	ثالث وأربعون	يونيو ـ ١٩٩٤	١١٧ : ١٢٥	جولة الفنون الشعبية: عرض للندوة العلمية التى أقيمت بمركز الهناجر للفنون حول كتاب د. أحمد زايد: خطاب الحياة اليومية فى المجتمع المصرى

مسلسل	عنوان المقـــال	اسم الكاتب	عدد	السنة/ الشهر	الصفحات	ملاحظـــات
٧٠٩	مؤتمر العادات والديانات السماوية في الشرق الأوسط وشمال أفريقيا .. بودابست ـ المجر	أحمد محمود	ثالث وأربعون	يونيو ـ ١٩٩٤	١٢٦ : ١٢٩	جولة الفنون الشعبية: عرض لما دار بمؤتمر بودابست فى الفترة من ١٩ إلى ١٩٩٣/٩/٢٥
٧١٠	الاحتفال بوفاء النيل أقدم عيد فى العالم	مختار السويفى	خامس وأربعون	ديسمبر ـ ١٩٩٤	٦٢ : ٦٦	

المعتقـدات

مسلسل	عنوان المقـــال	اسم الكاتب	عدد	السنة/ الشهر	الصفحات	ملاحظـــات
٧١١	المعتقدات الدينية لدى الشعوب	د. عصام عبدالله	أربعون واحد وأربعون	يوليو ـ ١٩٩٣ أكتوبر ـ ١٩٩٣	١٧٣ : ١٧٦	مكتبة الفنون الشعبية: عرض للكتاب الذى صدر عن سلسلة عالم المعرفة بالكويت رقم (١٧٣) لعام ١٩٩٣ .. وقام بترجمته د. إمام عبد الفتاح إمام
٧١٢	المعتقدات والخرافات الشعبية ميدان هام فى الدراسات الفولكلورية طال إهماله	ويلاند د. هاند	ثانٍ وأربعون	مارس ـ ١٩٩٤	٤٤ : ٥١	قام بترجمة الدراسة الأستاذ/ أحمد صليحة
٧١٣	احتفالية مولد الرفاعى	إبراهيم حلمى	خامس وأربعون	ديسمبر ـ ١٩٩٤	٦٧ : ٨٢	

الموسيقي والآلات الشعبية

مسلسل	عنوان المقـــال	اسم الكاتب	عدد	السنة/ الشهر	الصفحات	ملاحظـــــات
٧١٤	القومية فى موسيقى القرن العشرين	صفوت كمال	ثامن وثلاثون تاسع	ديسمبر ـ ١٩٩٢ مارس ـ ١٩٩٣	٦٤ : ٧٢	مكتبة الفنون الشعبية: عرض لكتاب الدكتورة سمحة الخولى الذى صدر عن سلسلة عالم المعرفة رقم (١٦٢) بالكويت ـ عام ١٩٩٢
٧١٥	الإنشاد الدينى عند المنشد «الصييت» مصادر الرواية وفنون الأداء	محمد عمران	ثانٍ وأربعون	مارس ـ ١٩٩٤	٥٢ : ٦٥	
٧١٦	المقرونة: آلة موسيقية شعبية بدوية مصرية عربية	محمد فتحى السنوسى	ثانٍ وأربعون	مارس ـ ١٩٩٤	١١٠ : ١١٢	
٧١٧	الفرقة القومية للموسيقى الشعبية	نادية السنوسى	ثانٍ وأربعون	مارس ـ ١٩٩٤	١١٨ ـ ١٢٢	جولة الفنون الشعبية: عرض لوقائع الندوة العلمية حول الفرقة التى تسلم مسئوليتها الفنان الراحل سليمان جميل
٧١٨	بعض العناصر الموسيقية المصرية ـ الأفريقية المشتركة	د. جهاد داود	ثالث وأربعون	يونيو ـ ١٩٩٤	٧١ : ٧٧	
٧١٩	فى ذكرى عاشق الموسيقى الشعبية جمال عبد الرحيم	على عثمان	ثالث وأربعون	يونيو ـ ١٩٩٤	١٣٠ : ١٣٦	مكتبة الفنون الشعبية: عرض الكتاب الذى أصدرته هيئة فولبرايت Fulbright عن الفنان جمال عبدالرحيم فى الذكرى الخامسة لرحيله
٧٢٠	المهرجان الدولى الثالث للموسيقى الشعبية: فنون آلات الغاب	مصفى شعبان جاد	رابع وأربعون	سبتمبر ـ ١٩٩٤	١٢١ : ١٣٣	جولة الفنون الشعبية: عرض للأبحاث العلمية التى قدمت ضمن احتفاليات المهرجان الذى أقيم بالعريش فى الفـتـرة من ١٠ إلى ١٩٩٤/٧/١٧
٧٢١	توظيف الموسيقى الشعبية فى سينما الأطفال	د. جهاد داود	خامس وأربعون	ديسمبر ـ ١٩٩٤	٨٣ : ٨٨	

الفنون التشكيلية والحرف

مسلسل	عنوان المقـــــال	اسم الكاتب	عدد	السنة/ الشهر	الصفحات	ملاحظـــــات
٧٢٢	الفنون البدائية والعلاقة بينها وبين الفنون الشعبية	محمود النبوى الشال	سابع وثلاثون	سبتمبر ـ ١٩٩٢	٨٢ : ٨٦	
٧٢٣	البيت العربى: دراسة لنمط المسكن عند البدو الرحل فى الساحل الشمالى الغربى لمصر	وداد حامد	سابع وثلاثون	سبتمبر ـ ١٩٩٢	٩٤ : ١٠٣	
٧٢٤	أزياء رقصة فرقة التنورة	منال زغلول	سابع وثلاثون	سبتمبر ـ ١٩٩٢	١٠٤ : ١١٤	
٧٢٥	الفولكلور .. ودليل العمل الميدانى مدخل إلى دراسة الثقافة المادية (جـ ١)	د. عبدالغنى الشال	سابع وثلاثون	سبتمبر ـ ١٩٩٢	١١٥ : ١١٦	مكتبة الفنون الشعبية: عرض وتحليل لكتاب الدكتور هانى جابر الصادر عن دار الولاء للطبع والتوزيع ـ شبين الكوم ـ عام ١٩٩٢.
٧٢٦	الأزياء الشعبية فى الوادى الجديد	مصطفى شعبان جاد	سابع وثلاثون	سبتمبر ـ ١٩٩٢	١٢٧ : ١٢٩	جولة الفنون الشعبية: عرض للرسالة التى تقدم بها الباحث إبراهيم حسين لنيل درجة الماجستير فى الفنون الشعبية من المعهد العالى للفنون الشعبية عام ١٩٩٢
٧٢٧	البيت الكويتى القديم: سماته وأقسامه	محمد على الخرس	ثامن وثلاثون تاسع وثلاثون	ديسمبر ـ ١٩٩٢ مارس ـ ١٩٩٣	٢٥ : ٢٩	
٧٢٨	رؤية عن خصائص الفن البدائى	ليونارد آدم	ثامن وثلاثون تاسع وثلاثون	ديسمبر ـ ١٩٩٢ مارس ـ ١٩٩٣	٤٣ : ٤٨	قام بترجمة الدراسة الأستاذ/ صفاء خميس شحاتة

مسلسل	عنوان المقال	اسم الكاتب	عدد	السنة/ الشهر	الصفحات	ملاحظات
٧٢٩	أبراج الحمام	أمل بسيونى عطية	ثامن وثلاثون تاسع	ديسمبر ـ ١٩٩٢ مارس ـ ١٩٩٣	٧٣ : ٧٩	جولة الفنون الشعبية: تتعرض الباحثة لوظيفة الأبراج وأشهرها وكيفية إنشائها وأكثر الطرق شيوعاً فى بنائها
٧٣٠	عربات الأطعمة الشعبية	عبير عبدالعزيز	ثامن وثلاثون تاسع	ديسمبر ـ ١٩٩٢ مارس ـ ١٩٩٣	٨٠ : ٨٥	جولة الفنون الشعبية: جزء من بحث قامت به الباحثة بإشراف الأستاذ صفوت كمال
٧٣١	عبدالسلام الشريف: الإنسان ـ الفنان ـ المثال	د. أحمد على مرسى	أربعون واحد وأربعون	يوليو ـ ١٩٩٣ أكتوبر ـ ١٩٩٣	٣ : ـ	كلمة حب للفنان عبدالسلام الشريف بمناسبة حصوله على جائزة الدولة التقديرية
٧٣٢	الإبداع والعوامل التى تؤثر على التجديد الابتكارى عند الشعبيين	د. هانى إبراهيم جابر	أربعون واحد وأربعون	يوليو ـ ١٩٩٣ أكتوبر ـ ١٩٩٣	١١٧ ـ ١٢٩	
٧٣٣	طبيعة جماليات التصوير الشعبى وأثرها على الفنون الجميلة المعاصرة	د. سلمى عبدالعزيز	أربعون واحد وأربعون	يوليو ـ ١٩٩٣ أكتوبر ـ ١٩٩٣	١٣٠ : ١٤٢	
٧٣٤	أبو زيد الهلالى فى الأوبرا	محمد عثمان جبريل	أربعون واحد وأربعون	يوليو ـ ١٩٩٣ أكتوبر ـ ١٩٩٣	١٦٩ : ١٧٢	جولة الفنون الشعبية: عرض تحليلى لمعرض الفنان حسن الشرق الذى أقيم بقاعة الفنون التشكيلية بالمركز الثقافى القومى (الأوبرا) فى الفترة من ٢٦ إلى ١٩٩٣/٤/٣
٧٣٥	المفاهيم الثقافية التاريخية ودورها فى نشوء الرمز التشكيلى الشعبى.	د. هانى إبراهيم جابر	ثانٍ وأربعون	مارس ـ ١٩٩٤	١٦ : ٤٣	
٧٣٦	صناعة الأقفاص فى الريف المصرى	د. على محمد المكاوى	ثانٍ وأربعون	مارس ـ ١٩٩٤	١١٣ : ١١٧	جولة الفنون الشعبية: تحقيق فولكلورى مصور عن صناعة الأقفاص

مسلسل	عنوان المقــــال	أسم الكاتب	عدد	السنة/ الشهر	الصفحات	ملاحظـــــات
٧٣٧	الاستلهام والتوظيف فى الفن التشكيلى الشعبى	د. هانى إبراهيم جابر	ثالث وأربعون	يونيو ـ ١٩٩٤	٧٨ : ١٠٥	
٧٣٨	الحس الفنى فى الكتابات والنقوش الشعبية الجدارية	محمود مصطفى عيد	ثالث وأربعون	يونيو ـ ١٩٩٤	١٠٦ : ١١٦	
٧٣٩	المتاحف الإثنوجرافية ودورها فى حفظ التراث الشعبى	د. هانى إبراهيم جابر	رابع وأربعون	سبتمبر ـ ١٩٩٤	٤٧ : ٦٨	
٧٤٠	وحدة المثلث فى الحياة اليومية السيناوية	سوسن الجنايني	رابع وأربعون	سبتمبر ـ ١٩٩٤	٦٩ : ٨٠	
٧٤١	عفت ناجى : عاشقة الفن .. والوطن .. والتراث القومى	محمد فتحى السنوسى	رابع وأربعون	سبتمبر ـ ١٩٩٤	٨١ : ٨٤	
٧٤٢	الفولكلور الرومانى .. المنهج والتطبيق	د. هانى إبراهيم جابر	خامس وأربعون	ديسمبر ـ ١٩٩٤	٤٢ : ٦١	
٧٤٣	رحلة مع الفنان محمد صبرى : رائد الباستيل من مصر	نادية السنوسى	خامس وأربعون	ديسمبر ـ ١٩٩٤	١٠٢ : ١٠٧	جولة الفنون الشعبية: حوار مع الفنان محمد صبرى.. حياته وأعماله الفنية، وذلك من خلال معرضه الذى أقيم بقاعة اكسترا بالزمالك فى الفترة من ١١/١٥ إلى ١٩٩٤/١٢/٣
٧٤٤	الندوة الدولية حول الابتكار فى الحرف اليدوية الإسلامية	صفية حلمى حسين	خامس وأربعون	ديسمبر ـ ١٩٩٤	١٠٨ : ١٢٠	جولة الفنون الشعبية: عرض لوقائع الندوة الدولية التى أقيمت خلال الاحتفال العالمى الأول لحرفيى الدول الإسلامية فى الفترة من ٧ إلى ١٩٩٤/١٠/١٥ بإسلام آباد ـ باكستان

فهرس بأسماء الكتاب والمترجمين بالمجلة

من العدد

(٣٧) لسنة ١٩٩٢

إلى العدد

(٤٥) لسنة ١٩٩٤

المصطلحات والرموز	المادة	المصطلحات والرموز	المادة
أدب	أدب شعبى	ع	العدد
ترجمة	الكاتب قام بترجمة المقال	عاد	عادات وتقاليد
تشكيل	فنون تشكيلية وحرف	عرض	الكاتب قام بعرض كتاب أو مقال
حكاية	الحكاية الشعبية	عقد	معتقدات
دراما	دراما ـ مسرح	غن	الأغنية الشعبية
س	السنة	فزورة	الفوازير ـ الأحاجى ـ الألغاز
سطر	أسطورة	فكاهة	الفكاهة والنكتة
سير	سير وملاحم شعبية	فـــو	فولكلور
شعر	الشعر الشعبى بأنواعه	مثـــل	الأمثال الشعبية
طب	الطب الشعبى	موسيقى	الموسيقى والآلات الشعبية

جاد، مصطفى شعبان.

- الأزياء الشعبية فى الوادى الجديد. ع ٣٧ ـ ٩٢ ـ صـ ١٢٧ : ١٢٩ (تشكيل ـ عرض)
- التراث الشعبى وسينما الأطفال. ع٣٨، ٣٩ ـ ٩٢، ٩٣ ـ صـ٨٦ : ٨٨ (دراما ـ فو، عرض)
- فهرس وكشاف تحليلى لموضوعات المجلة من العدد رقم ٢٦ لسنة ١٩٨٩ إلى رقم ٣٦ لسنة ١٩٩٢. ع ٣٨، ٣٩ ـ ٩٢، ٩٣ ـ صـ ٨٩ : ١٢٣ (فو).
- المهرجان الدولى الثالث للموسيقى الشعبية: فنون آلات الغاب. ع٤٤ ـ ٩٤ صـ ١٢١ : ١٣٣ (موسيقى ـ عرض)
- المأثور الشعبى والتجريب المسرحى فى مهرجان القاهرة الدولى السادس للمسرح التجريبى. ع ٤٥ ـ ٩٤ ـ صـ ٩٢ : ١٠١ (دراما ـ عرض)

جبريل، محمد عثمان.

- أبو زيد الهلالى فى الأوبرا. ع٤٠، ٤١ ـ ٩٣ ـ صـ ١٦٩ : ١٧٢ (تشكيل ـ عرض)

جمعة، د. أحمد حسن

- الرقص الشعبى المسرحى. ع ٤٥ ـ ٩٤ ـ صـ ٨٩ : ٩١ (دراما ـ رقص)

الجناينى، سوسن.

- وحدة المثلث فى الحياة اليومية السيناوية. ع ٤٤ ـ ٩٤ ـ صـ ٦٩ : ٨٠ (تشكيل)

جونز، إرنست.

- التحليل النفسى والفولكلور. ع ٤٣ ـ ٩٤ ـ صـ ٦٢ : ٧٠ (فو)

حامد، وداد.

- البيت العربى: دراسة لنمط المسكن عند البدو الرحل فى الساحل الشمالى الغربى لمصر. ع ٣٧ ـ ٩٢ ـ صـ ٩٤ : ١٠٣ (تشكيل)

الحجاجى، د. أحمد شمس الدين.

- النبوءة أو قدر البطل فى السيرة الشعبية العربية. ع ٣٧ ـ ٩٢ ـ صـ ١٩ : ٣٧ (سير)

حسين، صفية حلمى.

- الندوة الدولية حول الابتكار فى الحرف اليدوية الإسلامية. ع ٤٥ ـ ٩٤ ـ صـ ١٠٨ : ١٢٠ (تشكيل ـ عرض)

حسين، د. كمال الدين.

- القراءة للجميع.. آفاق المستقبل. ع ٣٧ ـ ٩٢ ـ صـ ١٢٠ : ١٢٦ (حكاية ـ عرض).

حلمى، إبراهيم.

- الدكتور عبدالحميد يونس: فارس دراسات السير الشعبية. ع ٣٧ ـ ٩٢ ـ صـ ٧ : ١٨ (سير)
- احتفالية مولد الرفاعى. ع ٤٥ ـ ٩٤ ـ صـ ٦٧ : ٨٢ (عقد)

حنفى، عبدالوهاب.

- من فولكلور الواحات.. وليس بالأرز بلبن تكون عاشوراء. ع ٤٢ ـ ٩٤ ـ صـ ١٠٥ : ١٠٩ (عاد)

الخرس، محمد على.

ـ البيت الكويتى القديم.. سماته وأقسامه. ع ٣٨، ٣٩ ـ ٩٢، ٩٣ ـ صـ ٢٥ : ٢٩ (تشكيل)

خورشيد، فاروق.

ـ الأدب الشعبى وعصر الاتصال العالمى. ع ٤٠، ٤١ ـ ٩٣ ـ صـ ٤٧ : ٥٧ (أدب)

ـ الزمان والمكان فى السيرة الشعبية. ع ٤٣ ـ ٩٤ ـ صـ ١٧ : ٢١ (سير)

ـ السيرة الشعبية بين الفولكلور والأدب والهدف القومى. ع ٤٤ ـ ٩٤ ـ صـ ٦ : ١٠ (سير)

ـ قراءة جديدة فى ألف ليلة وليلة. ع ٤٥ ـ ٩٤ ـ صـ ١٢ : ٢٥ (حكاية)

داود، د. جهاد.

ـ بعض العناصر الموسيقية المصرية ـ الأفريقية المشتركة. ع ٤٣ ـ ٩٤ ـ صـ ٧١ : ٧٧ (موسيقى)

ـ توظيف الموسيقى الشعبية فى سينما الأطفال. ع ٤٥ ـ ٩٤ ـ صـ ٨٣: ٨٨ (موسيقى)

دندس، آلان.

ـ الميتافولكلور والنقد الأدبى الشفاهى. ع ٤٢ ـ ٩٤ ـ صـ ٩ : ١٥ (فو)

ـ دراسة الفولكلور فى الأدب والثقافة: التعريف والتفسير. ع ٤٣ ـ ٩٤ ـ صـ ٥٦ : ٥٩ (فو)

رفعت، عبدالعزيز.

ـ أدهم الشرقاوى.. نص وتحليل. ع ٣٨، ٣٩ ـ ٩٢، ٩٣ ـ صـ ٣٠ : ٤٢ (شعر)

ـ نصوص من الموال. ع ٣٨، ٣٩ ـ ٩٢، ٩٣ ـ صـ ٥٣ : ٥٩ (شعر)

ـ أولاد جاد المولى. ع ٤٠، ٤١ ـ ٩٣ ـ صـ ١٠٣ : ١١٦ (شعر)

ـ الشاطر محمد (النموذج الأول). ع ٤٢ ـ ٩٤ ـ صـ ٨٧ : ٩٧ (حكاية)

ـ الشاطر محمد (النموذج الثانى). ع ٤٣ ـ ٩٤ ـ صـ ٣٩ : ٤٧ (حكاية)

ـ التراث الشعبى فى دول الخليج العربية: ببليوجرافيا مشروحة. ع ٤٣ ـ ٩٤ ـ صـ ١٣٧ : ١٤٢ (فو ـ عرض)

ـ الشاطر حسن ـ النموذج (١). ع ٤٤ ـ ٩٤ ـ صـ ١٠١ : ١١١ (حكاية)

زغلول، منال.

ـ أزياء رقصة فرقة التنورة. ع ٣٧ ـ ٩٢ ـ صـ ١٠٤ : ١١٤ (تشكيل)

سالم، د. نبيلة إبراهيم.

ـ التحاور الفنى مع التراث. ع ٤٢ ـ ٩٤ ـ صـ ٦٦ : ٦٨ (حكاية)

سرور، حسن.

ـ الشفاهية والكتابية. ع ٤٢ ـ ٩٤ ـ صـ ١٢٣ : ١٢٨ (أدب ـ عرض)

ـ خطاب الحياة اليومية فى المجتمع المصرى. ع ٤٣ ـ ٩٤ ـ صـ ١١٧ : ١٢٥ (عاد ـ عرض)

سلمى عبدالعزيز.

انظر: عبدالعزيز، د. سلمى.

محمود، أحمد.

ـ مؤتمر العادات والديانات السماوية فى الشرق الأوسط وشمال أفريقيا .. بودابست ـ المجر. ع ٤٣ ـ ٩٤ ـ صـ ١٢٦ : ١٢٩ (عاد ـ عرض)

محمود مصطفى عيد.

انظر: عيد، محمود مصطفى.

مرسى، د. أحمد على.

ـ عبدالسلام الشريف: الإنسان ـ الفنان ـ المثال. ع ٤٠، ٤١ ـ ٩٣ ـ صـ ٣ (تشكيل)

مصطفى، د. فاروق أحمد.

ـ التعبير الحركى الشعبى وعلاقته بالفنون الشعبية الأخرى. ع ٤٢ ـ ٩٤ ـ صـ ٨٣ : ٨٦ (رقص)

مكاوى، د. عبد الغفار.

ـ من حكمة بابل. ع ٣٧ ـ ٩٢ ـ صـ ٤٣ : ٦٨ (حكاية)

ـ من حكمة بابل: (القسم الثانى): حكم وأمثال وأقوال شعبية سائرة. ع ٣٨، ٣٩ ـ ٩٢، ٩٣ ـ صـ ٥ : ٢٤ (مثل)

المكاوى، د. على محمد.

ـ صناعة الأقفاص فى الريف المصرى. ع ٤٢ ـ ٩٤ ـ صـ ١١٣ : ١١٧ (تشكيل)

منصور، أمجد حسن.

ـ التراث الشعبى المصرى فى السينما. ع ٣٧ ـ ٩٢ ـ صـ ٨٧ : ٩٣ (أدب ـ دراما)

منير، د. وليد.

ـ الأشكال التعبيرية فى المثل الشعبى: تأمل فى خصائص الصياغة. ع ٣٧ ـ ٩٢ ـ صـ ٦٩ : ٧٣ (مثل)

موسى، شمس الدين.

ـ مولد البطل فى السيرة الشعبية. ع ٣٧ ـ ٩٢ ـ صـ ١١٧ : ١١٩ (سير ـ عرض)

هاند، ويلاندد.

ـ المعتقدات والخرافات الشعبية ميدان هام فى الدراسات الفولكلورية طال إهماله. ع ٤٢ ـ ٩٤ ـ صـ ٤٤ : ٥١ (عقد)

الهوارى، د. أحمد إبراهيم.

ـ بين التاريخ والفولكلور. ع ٤٤ ـ ٩٤ ـ صـ ١٣٤ : ١٣٨ (فو ـ عرض)

هيكل، شوقى على.

ـ من الأمثال الشعبية. ع ٤٥ ـ ٩٤ ـ صـ ٢٦ : ٣٣ (مثل)

يوسف، عبدالتواب.

ـ اكتشاف مخطوطة جديدة لجريم بعد رحيله بـ١٥٠ سنة. ع ٣٨، ٣٩ ـ ٩٢، ٩٣ ـ صـ ٤٩ : ٥٢ (حكاية)

ـ الحكايات الشعبية الأفريقية مصدر لقصص الأطفال العالمية. ع ٤٠، ٤١ ـ ٩٣ ـ صـ ١٤٣ : ١٥٤ (حكاية)

فهرس بأسماء الكتب والأطروحات التى عرضت بالمجلة

من العدد (٣٧) لسنة ١٩٩٢ إلى العدد (٤٥) لسنة ١٩٩٤

١ ـ **الأزياء الشعبية فى الوادى الجديد:** (أطروحة ماجستير) ـ إبراهيم حسين. ع ٣٧ ـ ٩٢ ـ صـ ١٢٧ : ١٢٩ (عرض: مصطفى شعبان جاد، تشكيل).

٢ ـ **بين التاريخ والفولكلور** ـ د. قاسم عبده قاسم

ع ٤٤ ـ ٩٤ ـ صـ ١٣٤ : ١٣٨ (عرض: د. أحمد إبراهيم الهوارى، فو)

٣ ـ **التراث الشعبى فى دول الخليج العربية :** ببليوجرافيا مشروحة ـ د. أحمد عبدالرحيم نصر.

ع ٤٣ ـ ٩٤ ـ صـ ١٣٧ : ١٤٢ (عرض: عبدالعزيز رفعت، فو)

٤ ـ **الشفاهية والكتابية** ـ والتر ج . أونج.

ع ٤٢ ـ ٩٤ ـ صـ ١٢٣ : ١٢٨ (عرض : حسن سرور، أدب)

٥ ـ **الطفل العربى والأدب الشعبى** ـ عبدالتواب يوسف.

ع ٤٠، ٤١ ـ ٩٣ ـ صـ ١٧٧ : ١٨١ (عرض: صفوت كمال، حكاية)

٦ ـ **الفولكلور.. ودليل العمل الميدانى:** مدخل إلى دراسة الثقافة المادية (جـ ١) ـ د. هانى جابر.

ع ٣٧ ـ ٩٢ ـ صـ ١١٥ : ١١٦ (عرض : د. عبدالغنى الشال، تشكيل)

٧ ـ **فى ذكرى عاشق الموسيقى الشعبية جمال عبدالرحيم** ـ فولبرايت

ع ٤٣ ـ ٩٤ ـ صـ ١٣٠ : ١٣٦ (عرض : على عثمان، موسيقى)

٨ ـ **القومية فى موسيقى القرن العشرين** ـ د. سمحة الخولى.

ع ٣٨، ٣٩ ـ ٩٢، ٩٣ ـ صـ ٦٤ : ٧٢ (عرض : صفوت كمال، موسيقى)

٩ ـ **المعتقدات الدينية لدى الشعوب** ـ جفرى بارندر.

ع ٤٠، ٤١ ـ ٩٣ ـ صـ ١٧٣ : ١٧٦ (عرض: د. عصام عبدالله، عقد)

١٠ ـ **مولد البطل فى السيرة الشعبية** ـ د. أحمد شمس الدين الحجاجى

ع ٣٧ ـ ٩٢ ـ صـ ١١٧ : ١١٩ (عرض : شمس الدين موسى، سير).

كف العرب

لدى عرب الطحاوية بسعود شرقية

الراوى: الشيخ عبدالله الطحاوى
جمع وتدوين: الطحاوى سعود

يعتبر عرب « الطحاوية» من اكبر بطون قبيلة الهنادى من بنى سليم، والتى نزحت إلى مصر والمغرب العربى مع حركة الفتوحات الإسلامية . ويعيش معظم افراد عرب الطحاوية فى تجمعات كبيرة تسمى باسماء أجدادهم الذين سكنوا تلك المناطق بمحافظة الشرقية، وبخاصة فى مراكز الحسينية وبلبيس وابو حماد وكفر صقر، علاوة على وجود العديد من الأفخاد فى محافظتى البحيرة وأسيوط .وتتميز الحياة الاجتماعية لعرب الطحاوية بوجود العديد من الموروثات العربية القديمة، كتربية الخيول العربية الأصيلة مع الاهتمام بانسابها، وصيد وترويض الصقور، بالإضافة إلى عادات الزواج من داخل نطاق الأسرة الطحاوية، فضلاً عن وجود « كف العرب » (١) .

والحقيقة أن كف العرب هو أحد فنون القبيلة، وهو عبارة عن نص قولى يقال فى مناسبة معينة، بمراسم معينة، وغالبًا ما تكون الأفراح هى الزمان المناسب الذى تقام فيه مراسم الكف .

وإذا كان الطحاوية يقيمون « كف العرب»، الآن، فى أفراحهم فقط، فإنهم كانوا يقيمون هذه الاحتفالية منذ عشرات السنين فى بعض المناسبات الصغيرة، مثل: ختان الأولاد، وليالى السمر الصيفية. ويمكن تفسير اقتصار طقس كف العرب، الآن، على حفلات الزواج، بسبب تعقيدات الحياة الحديثة، فضلاً عن عدم توافر الوقت الكافى لممارسة مراسم هذا الاحتفال، وتدخل العامل الاقتصادى، بالإضافة إلى ندرة الرواة والمنشدين، الذين يحتاجون إلى مواصفات خاصة لقيادة « كف العرب » .

عند تحديد ميعاد العرس الطحاوى، يقوم أهل العريس بدعوة أفراد الأسرة الكبيرة، وذلك عن طريق أحد العبيد (٢) لدعوة الرجال، وواحدة من العبيد لدعوة النساء، مع التنبيه عليهم بضرورة حضورهم قبل المغرب؛ وذلك لكى يتناول الجميع طعام العشاء قبل البدء فى الكف. ويجب ملاحظة أن هذه الدعوة تكون قبل موعد العرس باسبوعين كاملين يتم فيهما اداء كف العرب يوميًا من بعد تناول العشاء إلى منتصف الليل تقريبًا .

وحين يبدأ الطحاوية في الوفود على منزل العريس، يكون أهله قد أعادوا تنظيم المضيفة، وعلقوا عليها الرايات البيضاء، بعد طلاء المضيفة بالجير، وكذلك فرشها بالرمال الصفراء، ثم بالسجاجيد المشغولة يدويًا، ويقوم أحد العبيد على خدمة القهوة والشاى والماء، وكذلك على النيران المشتعلة والتى توقد عند مغرب كل ليلة من ليالى الكف .

وفى المضيفة يتسامر المدعوون ـ الذين هم فى الغالب من داخل القبيلة فقط ـ يتسامرون فيما جرى عصر اليوم فى «الصابية» [٣]، وكيف أن تلك الفرس الدهماء [٤] قد هزمت ذلك الأشقر التامرى [٥] .

وفى حين يجلس الرجال فى المضيفة وأمامها، تجلس النساء فى مكان آخر، غالبًا ما يكون أمام منزل أهل العريس مباشرة؛ بحيث يكون مجلسهن بعيدًا عن الضوء حتى لا يراهن أحد، بينما يتمكنَّ من متابعة كف العرب. وهنا، تبرز حكمة تحديد ميعاد العرس فى منتصف الشهر العربى؛ حيث تسير ليالى الكف مع بداية ميلاد القمر؛ الأمر الذى يساعد على وصول القادمين من النجوع البعيدة، فضلاً عن توافق الليالى الأخيرة لكف العرب مع ارتفاع درجة الاهتمام بتجويد الكف وطقوسه؛ حيث تشتعل المنافسة فيه بين الرواة وبعضهم البعض، وحيث تمتاز الليالى الأخيرة السابقة للعرس بزيادة عدد الحاضرين، الأمر الذى يسهم فى إكساب طقس كف العرب صورته الكاملة .

ويجب أن يتمتع الراوى بمواصفات خاصة؛ أولها أن يكون ذا صوت عذب وعال، حتى يسمعه الرجال والنساء الجالسين فى مكانين مختلفين وبعيدين عن بعضهما البعض، كذلك يجب أن يكون الراوى قد تربى فى أوساط كف العرب، ويحفظ العديد من المجاريد، كما يمتلك فنون القول بالإضافة إلى معرفته بكيفية ملاعبة « الحاشى» [٦]، وعلى الرغم من أن معظم الرواة يعدون من كهول القبيلة، إلا أن الملاحظ أن العديد من شباب الطحاوية صغيرى السن (٢٠ ـ ٤٠ عامًا) بدأوا يدلفون إلى موقع الراوى؛ يدفعهم إلى ذلك حنينهم واعتزازهم بتراث أجدادهم .

ويمكن ملاحظة الفارق بين الراوى الكهل، والراوى الشاب؛ فعلى حين يفضل الكهل التغنى بالمجاريد التى تتحدث عن الفخر بنسب الأسرة، وتراثها، وكذلك بمجاريد الصيد والقنص بالإضافة إلى مجاريد الغزل، يفضل الرواى الشاب أن يستعين بمجاريد الغزل التى تتحدث عن المحبوبة، وتصف محاسنها، ومكامن الجمال فيها، وهو الأمر الذى أفاضت فيه مجاريد الغزل والعشق، كذلك يمكن القول إن وجود هذا العدد الكبير من الأعمام والأخوال والنساء يجبر الراوى الشاب على عدم إكمال المجرودة بشكل نهائى .

كما يهتم الراوى الشاب بذكر المجاريد التى تتحدث عن الفخر، كما يعمد بعضهم إلى إلقاء مجاريد تعبر عن أحوالهم الحالية، وعن ذكرياتهم القريبة التى مروا بها من خلال سفر قريب، أو مرور بتجربة دخول الخدمة العسكرية، أو بالتعيين فى وظيفة حكومية جديدة .

وثمة فارق منطقى يمكن ملاحظته بين الراوى الكهل والراوى الشاب؛ ففى حين يهتم الأول بذكر المجاريد القديمة ذات اللغة الصعبة، والمعانى المبهمة، والتى لا يعرفها سوى كبار رجال ونساء العائلة، فإن الراوى الشاب ـ الذى يجد صعوبة فى حفظ وفهم المجاريد ذات اللغة الصعبة ـ يلجأ إلى حفظ المجاريد التى استحدثت بعد ذلك، والتى تمتاز بلغتها السهلة إلى حد ما، وخاصة إذا كان فى بداية ممارسته لدور الراوى.

ويبدأ «كف العرب» بحيث يقف من أهل العريس خمسة أفراد أو أكثر، يمثلون صفًا واحدًا، وجوههم ناحية المضيفة والضيوف، بحيث يتسنى للحاضرين مشاهدتهم، وتكون أكتافهم إلى جانب بعضها البعض، ويقومون بالتصفيق صفقة تلو الأخرى ببطء وهم ينشدون «خير نمسى على الزينين» [٧]، وهذه هى بادئة كف العرب، التى تميزه عن غيره من سائر فنون العرب، وأن يكون التصفيق أوله مع (خير نمسى) وآخره مع (على الزينين)، بواقع صفقة مشتركة لكل مقطع.

وبعد بداية الكف بدقائق معدودة، يزداد عدد المشتركين فيه بشكل لافت، بحيث يمثلون صفًا واحدًا طويلاً ، ويبقى الصف على هذه الحال فى انتظار الحاشى، حيث نسمع صوت إطلاق الأعيرة النارية من بنادق الخرطوش من ناحية منزل العريس، الذى يبعد دائمًا عن المضيفة نحو مئتى متر تقريبًا، ويؤذن هذا بخروج الحاشى من منزل العريس إلى حيث الكف فى المنطقة التى تفصل بين المضيفة ومنزل أهل العريس.

وفى الغالب يذهب اثنان من أهل العريس لاستعجال الحاشى، والتى تقوم أخوات العريس وبنات عمه بمساعدتها فى ارتداء زيها الخاص؛ وهو عبارة عن ثوب من القصب، بحيث تلتف من وسطها حتى قدميها بملاءة بيضاء، وتلف رأسها بشال خفيف شفاف محلى بالقصب، ثم تضع على جبينها عصابة من القصب أيضًا، وكذلك عند معصميها.

ويمكن ملاحظة أن «الحاشى» كانت تمسك فى يدها سيفًا، ثم تدرج الأمر إلى بندقية، إلى أن أصبحت، الآن، مجرد عصا.

وقديمًا، أيضًا، كانت «الحاشى» من أهل العريس، إلى أن عمد أحد الرواة إلى الكشف عن وجهها، فأصبحت بعد ذلك من العبيد. وهى تأتى نهارًا إلى بيت العريس؛ حيث تقوم بمساعدة أهل البيت، ويجب عليها أن تكون ذات خبرة بليالى كف العرب، وعلى دراية بملاعبة الراوى، وهى تعد بحق (مايسترو) الكف؛ لأن الجميع يعمل بإشارة من العصا التى تحملها، كما أن الحاشى تعرف جميع الحاضرين بالطبع، وتعرف المستوى الفنى، أيضًا، للرواة، ويمكنها أن تطلب بنفسها أحد الرواة الذين يعجبونها، والذين يفهمون فى أصول كف العرب؛ حيث تجد راحة فى الرقص أمامه والانفعال بكلمات مجاريده، علاوة على الملاعبة التى تحدث بينه وبينها . وأحيانًا تشارك الحاشى نساء العائلة الزغاريد عندما يبدأ الراوى فى التغنى بـ (مجرودة العرب) [8] .

عند قدوم الحاشى إلى حلقة كف العرب، يتغير كل شىء، فيزداد عدد المشتركين فى الكف، ويعلو صوتهم، ويشتد بهم التصفيق، ويشتعل المكان حماسًا، وتعلو الزغاريد، فى حين تتداخل أصوات البنادق فى جو ملحمى فريد .

وتقف الحاشى على بعد عشرة أمتار من حلقة الكف، عصاها إلى الأرض، ثم ترفعها إلى أعلى، ويشتد التصفيق المنغم إلى الأسرع، وتدخل الحاشى عَدْوًا مارة بطرفى حلقة الكف ذهابًا وإيابًا، ثم تقف أمام الصف، وتأخذ فى الرقص بشكل ينسجم مع إيقاع الكف لمدة نصف الساعة تقريبًا، حتى إذا أرخت عصاها إلى الأرض، توقف الكف فورًا.

وقد تلقى الحاشى العصا على الأرض وهى ممسكة بطرفها، ويعد هذا دلالة على عدم رضاها عن حماس الصف الواقف أمامها، فيفهمون ذلك ويزيدون من إتقانهم حتى لا تلقى عصاها، وقد يدخلون، معًا، فى دور عناد حتى يكلون هم من التصفيق، ولا تتعب هى من الرقص، ويضحكون لأنها قد أتعبتهم، ويبدو أن الليلة ستكون عظيمة.

وعند إشارة الحاشى وتوقف الكف، يبدأ أحد «المصوابين»[9] بإلقاء «العلم»[10]، ويجب على من يلقى العلم أن يأتى بـ «شتيوة»[11] جديدة، على حين تقف (خير نمسى على الزينين) حتى بداية المجرودة الأولى فى الليلة التالية.

ويجوز لمن يغنى العلم أن يأتى بالمجرودة أثناء العلم ويقوم بتكملته عند نهاية المجرودة ،والجميع يعلمون ذلك، ويطلبون منه أن يكمل العلم فيفسحون له، وليس من حق آخر أن يغنى قبل أن يفرغ المصواب منه.

والعلم تأتى معه « الغرزة » [12]، وهو بيت من الشعر يغنى أوله، ثم يعود إلى الشتيوة ومعه الجميع، ثم يغنى آخره وهكذا... وإذا أراد أن يختم العلم بدون إلقاء مجرودة، فعليه أن يختمه بطريقة حماسية رافعًا يده إلى أعلى مخاطبًا الحاشى بكلمات العلم، فتفهم الحاشى وتبتعد إلى أبعد من عشرة أمتار، وترفع العصا إلى أعلى، ثم يأتى صاحب العلم بالشتيوة الجديدة، ويلقيها الحاضرون معه فى الصف ببطء، رافعين أيديهم بالتصفيق إلى أعلى، إلى أن تبدأ الحاشى فى العدو فتنخفض أيديهم، ويتمايلون جميعًا إلى الأمام بالتصفيق، أيضًا، دون أن تتحرك أرجلهم فى شكل مناوشة للحاشى ثم يعودون إلى ما كانوا عليه، ويكررون هذه الحركة، إلى أن يلقوا بالساق اليسرى على الأرض ممددة ويجلسون على الساق اليمنى، وتجلس الحاشى على ركبتيها، ويبلغ الحماس أوجه، ويصبح العناد واضحًا بينها وبينهم، إذا تعبت هى توقف الكف، وإذا تعبوا هم لا تتوقف الحاشى عن رقصها. ويأخذ كف العرب شكلاً حماسيًا جميلاً، ونسمع الزغاريد، وصوت البنادق ويقف الحاضرون من الجلوس ليشاهدوا هذه اللحظات العظيمة .

ثم تقف الحاشى، ويعود الكف إلى ما كان عليه ، ويبدأ مصواب جديد بإلقاء العلم، ثم يبدأ فى مجرودة غزلية رقيقة، بها أبيات مباشرة يقصد بها خطيبته، التى قد تكون ضمن الحاضرين فى مجلس الحريم؛ حيث يمكن أن نسمع، بعد هذه الأبيات ذات المعانى الرقيقة، همهمات فى مجلسهن، وأيضًا نسمع الزغاريد. وبشكل عام، تكون قصيدة الغزل عن عشق المحبوبة، وأحيانًا تكون أبيات عتاب على من تركته وهجرته ولا زال يرجوها .

ولم تترك مجاريد الغزل فى المرأة شيئًا إلا وصفته وصفًا دقيقًا، وتلعب مترادفات مثل (الكحل) ، (الجيد)، (الشعر الأسود)، (القمر) .... وغيرها، دورًا كبيرًا فى المجرودة الغزلية.

وأثناء الغرزة يتم ملاعبة الحاشى، وهذا لايتم إلا لمن هو أهل للقيام بهذا؛ حيث يقوم أحد الحاضرين بالخروج عن الصف، ودخول حرم الحاشى، ويتم هذا أثناء حبكة الغرزة، بينما يتصاعد حماس الكف . وإذا جلس هو تجلس هى، وإذا وقف تقف، وكلاهما يحاول أن يخطف من الآخر شيئًا؛ هى تقصد عمامته، وسيبقى عارًا عليه لو أخذتها، وفخر لها

أن يقال إن لديها عمامة من فلان أو فلان، ويعد ذلك تقصيرًا من ملاعب الحاشي، ولهذا يجب أن يفكر كثيرًا قبل ملاعبتها.

أما إذا كان ملاعبًا ماهرًا، يخطف عصاها، ويصبح هذا دليلاً على عدم مهارتها ولايتم خطف هذه الأشياء (العمامة / العصا) بشكل مباشر، وإنما يتم ذلك أثناء رقصها هي، وغنائه وتصفيقه هو ، على أن تتم عملية الخطف السابقة بشكل فنى وسريع .

ويستمر (كف العرب) على هذا المنوال مع ملاحظة أنه يجب أن تنتهى كل مجرودة « بختمة» [١٣] خاصة بها .

وعندما تنتهى الليلة، فى منتصف الليل تقريبًا، يقولون (دام ياحاشى) إيذانًا بانتهاء الكف، ويقوم أهل العريس بمصافحة ضيوفهم من أهل النجوع الأخرى، مع التأكيد عليهم بعدم التأخر فى الليلة التالية .

المفردات المستغلقة ومعانيها

(١) كف العرب : تطلق هذه الكلمة على الطقس الاحتفالى الذى تستخدم فيه الكفوف عن طريق التصفيق ذى الإيقاع، والعرب نسبة إلى عرب الطحاوية ذوى الأصول العربية؛ حيث جرت عاداتهم فى التمييز بينهم باعتبارهم عربًا، وبين المحيطين بهم من (فلاحين). وفى كف العرب يتم إنشاد المجاريد (جمع مجرودة)، وهى عبارة عن بناء شعرى بدوى.

(٢) العبيد : تعنى هذه الكلمة لدى عرب الطحاوية : الخدم (رجال / نساء) سود البشرة، والذين يعيشون معهم منذ مئات السنين. ولا تحمل هذه الكلمة أى مدلول اجتماعى / تهرى؛ لاختلاف دلالات العلاقات الاجتماعية بين الطحاوية والعبيد؛ حيث تتميز هذه العلاقات بخصوصية تجعلها بعيدة عن الاستدعاءات الكريهة للكلمة .

(٣) الصابية : هى سباق للخيل يتم أمام منزل العريس يوميًا (أيام الكف)، من بعد صلاة العصر حتى صلاة المغرب، وتسمى، أيضًا، (الميز).

(٤) الدهماء : المقصود، هنا، أحد بيوت الخيل التى تتميز بسواد لونها .

(٥) الأشقر التامرى : الأشقر أحد ألوان الخيل ، والتامرى أحد بيوتها .

(٦) الحاشى: هى فتاة من العبيد تعد (مايسترو) الكف، تم التحدث عنها بالتفصيل خلال المتن.

(٧) خير نمسى على الزينين : بالخير نلقى التحية على كل الحاضرين وأهل الجود. وهى عبارة تقال فى أول مجاريد ليالى الكف، ولاتقال عند باقى المجاريد فى الليلة نفسها .

(٨) مجرودة العرب : هى مجرودة تفخر بأمجاد العائلة، ويذكر فيها سادات النجوع، مع وصف أعمالهم الجليلة والاحتفاء بها، بالإضافة إلى وصف ما يتسم به العرب من صفات، كالكرم والجود، والفروسية والشهامة، و .... إلخ ... والمقصود بالعرب، هنا ، عرب الطحاوية .

(٩) المصوابون : الصوب هو كف العرب بكامله، ومصوابون جمع مصواب؛ وهو الذى يجيد الكف تمامًا، ويحفظ منه الكثير .

(١٠) العلم : هو بيت كامل ، ويكون فى المدح أو الغزل أو الرثاء أو الهجاء، ويتم إلقاؤه قبل المجرودة، ويقال عنه، أيضًا، «حجه» .

وهناك من يغنى العلم فقط، ولكن لابد من العلم عند إلقاء المجرودة، ولا تقوم للكف قائمة إلا بوجود العلم، على أن تكون المجرودة فى وسط العلم . ويجوز أن تكون فى نهايته بشرط ألا تكون هناك غرزة إلا بعد إلقاء المجرودة .

وبشكل عام، يفتقد المصوابون الشباب إلى العلم؛ حيث إنهم يحتاجون إلى من يغنى العلم لهم قبل البدء فى إلقاء المجرودة، وغالبًا ما يأتى ذلك العلم من أحد الكبار المشتركين فى الكف، والذين يعرفون أصول الكف جيدًا، ويكون واقفًا بجوار المصواب .

مثال للعلم :

بينى وبينهم ارسام حدود ، كداب والله يامنام الليل.

مثال آخر للعلم :

شكيت وما قضى مشكاى، وجرح الاولاف كادنى .

وإذا كان صاحب المجرودة (المصواب) قد أنهى العلم قبل البدء فى المجرودة؛ فهى هنا تنتهى بالغرزة التى سبق شرحها، وإذا كان لم ينه علمه، وبدأ المجرودة بالفعل، فعند نهايتها سيجد مَنْ حوله يطلبون منه أن يكمل العلم، ثم الغرزة. وعندما ينهض الجميع من الغرزة نسمع صوتًا جديدًا يبدأ بعلم جديد، ومجرودة جديدة .

(١١) الشتيوة : هى البيت الذى يفتح به الكف، وهى عبارة عن نصف بيت من الشعر، لكنه يحمل معنى بيت كامل، ويجب الا تتكرر فى الكف، وعلى كل مصواب أن يأتى بجديد فيها . والشتيوة منها ماهو «مثلث» مثل :

جرح العين بهن يداوى.

ـ ومنها ماهو«مربع» مثل :

أبو دملج خـايل فى ايديه أنا والناس عناد عليه.

ـ ومثال آخر :

قلتلها ياالعين انسيه تساهينى وتسيل عليه

والملاحظ على الشتيوة «المربع» انها تكون على شكل بيت كامل يتفق شطراه؛ لكنها تكون صعبة على الكف، وخاصة إذا كان الكف ضعيفًا (قليل العدد)؛ لأنها أشد من «المثلث»، وتحتاج، دائمًا، إلى كف كبير، إلا انها تعمل على حماس الكف. وهى تقسم الكف إلى فريقين عند إلقائها؛ فيغنى الفريق الأول الشطر الأول منها، بينما يغنى الفريق الثانى الشطر الثانى. وينبغى على صاحب الشتيوة عند بدايتها أن يلقيها كاملة، وبصوت واضح وعال، ليسمع ويفهم الصف كله، وليعرف كل فريق دوره فيها .

(١٢) الغـرزة : هى حركة تمايل، يتم تنظيمها بين الحاشى والصف الموجود أمامها ، على أن تقوم الحاشى بدور (المايسترو) خلالها، وهى تحدث عند نهاية العلم أو المجرودة .

(١٣) الختمة : تقع عند نهاية المجرودة، وهى عبارة عن أبيات موزونة بالسجع، وتنتهى دائمًا بالشتيوة، وعادة ما يكون معروفًا لأهل الصوب (الكف) نهاية المجرودة، وعند إلقاء الختمة يكون إلقاؤها بشكل حماسى لافتًا للانتباه، وعندها يقف الكف تمامًا، ويكون الكف أكثر عددًا وكثافة عنه فى أثناء إلقاء المجرودة، ويسمع بشدة صوت الأعيرة النارية، وتزداد وترتفع الزغاريد مع ضرب النار ، وذلك حسب مكانة المصواب وإجادته للمجرودة، أو لجودة المجرودة نفسها، أو لتعرضها إلى ذكر فضائل القبيلة ومشايخ النجوع .

ويمكن القول إن المصوابين الجدد يفتقرون، كذلك، إلى ختمة المجرودة، وعادة ما يستخدمون ختمة واحدة فى جميع المجاريد، ويعد هذا أحد عيوبهم .

مثال للختمة:

عيونك سود ودبالات

غدارى جوهر مجبودات

عليك انضارى نشادات

وفى المثال السابق تظهر الشتيوة فى البيت الأخير من الختمة؛ وهى هنا شتيوة « مثلث » .

والمجرودة التالية هى الوحيدة التى تزغرد فيها الحاشى؛ وذلك لأنها تتعرض لمشايخ النجوع ومكانتهم. وينصت لها جميع الحاضرين بالكف باهتمام شديد، لأنها تمس كل العرب، وعندما يأتى المصواب إلى ذكر أحد الشيوخ نجد أحفاده يسارعون بإطلاق الأعيرة النارية تحية لذكره ، ونجدهم يطلبون من المصواب تكرار الأبيات التى تخصهم.

وصاحب هذه المجرودة، فى الأصل، هو الشيخ/ حريب رسلان الطحاوى، وكان قد طلب بنت عمه للزواج، إلا أنه لم يتمكن من ذلك؛ لأنه من عادة العرب أن مَنْ يتغزل فى محبوبته قبل خطبتها لا تتم خطبتها له، لهذا كانت من نصيب غيره.

وقام الشيخ حريب رسلان بتأليف هذه المجرودة من نسج خياله، وعلى منوال المجاريد الأخرى لدى عرب الطحاوية،

وهو، هنا، يمدح الشيخ سعود الطحاوى، ويشير إلى عزه وجاهه ومكانته فى الحكومة آنذاك، كما وصف زوجة سعود، وكذلك وصف بنت سعود التى كان يرجوها، علاوة على قيامه بهجاء من ذهبت إليهم محبوبته، بحجة أنهم ليسوا أهلاً لها.

ثم تطرق إلى وصف سادات النجوع ومشايخها، وصفاتهم الحميدة. وفى الربع الأخير من المجرودة يتطرق إلى الحديث عن الخير والشر وإلى وصف ما يحدث فى الآخرة لاستخلاص العبرة والعظة. ويجب أن تقال هذه المجرودة فى ليلة واحدة، فقط، من ليالى كف العرب. ويجب ملاحظة أن هذه المجرودة يمكن أن نسمعها فى أكثر من كف بدون ترتيبها التالى؛ حيث إن كل من يحفظها له طريقته فى إلقائها، علاوة على الاختلاف فى العلم والختمة والشتيوة.

وبشكل عام، يمكن القول إن هذه المجرودة تعد من المجاريد ذات الكلمات البسيطة والمعانى المألوفة.

مجرودة العرب

الشتيوة : خير نمسّى على الزينين(١)

خير نمسّى على الزينين

العلم : شكيت وما قضى مشكاى وجرح الاولاف كادنى

خُذْ مِنّى التاريخ الحُرْ (٢)	ومـا هو بكِذْب الكِدّابينْ
من يوم الدّنيا وهى تِذْكُرْ	هناك الطيّب والعِفْنِينْ (٣)
وفيه اللّى فَقْرى خاسِرْ (٤)	وفيه اللّى عِندَه يَنْكِينْ
نْدلّكْ ع البيت العامِرْ	اللّى مامِثْلُهْ فى البرّينْ
اللّى فيه يِفُوحْ العَمْبَرْ (٥)	كَساوى حْمولاَ ممْدودِينْ (٦)
وفيه الخادِمْ تِتْفيزَرْ (٧)	وفيه خْيولاَ مَرْبُوطِينْ
وفيهْ بْنَيّه تِتْمَخْطَرْ (٨)	غْزَالْ ارْيالْ شَايِعْ صَفْرِينْ (٩)
وطَاقيتْها ميتْ مَجَرْ (١٠)	اللى م الصّاغة مَصْرُوفِينْ
احْياصَا فُوقَ حريرَ اخْضَرْ(١١)	وفى اديها رِيتْ سُوَارِينْ
سْقَاوَه رِيشِتْها تَصْفَر (١٢)	اللّى مالقِيتْ قنّاصِينْ
لاوِقْفِتْ ع باب السّرْ (١٣)	لاضِحْكِتْ لاقالَتْ مِينْ
وسَالِفْهَا مَهْلُوبْ اصْفَرْ (١٤)	وطُولَه زَايِدْ ع المِتْرِينْ
جَوَازَه مِن عِيلَةْ عَامِرْ	الله اكْبَر يازِينَكْ زِينْ
طَلَبْهَا زِيدَانْ وعَامِرْ	قَالَتْ مَانُرضُو بالعِفْنِينْ
ودُوبْ اليُومْ رِضْيتْ بِعْمَرْ	مِنْ شَانِ رَضاةْ الوَالدِينْ
اليُومْ رِضْيتْ بِنْجُوعْ الشَرْ	اللّى عِيشْتُهْم زَىّ الطّينْ
الوَاحِدْ فِيهُمْ كِيفْ عَكَرْ (١٥)	ويجْرِى مَكْشُوفْ الكِرْعِينْ (١٦)

وكِيفْ الفَقْرِى فى الكُفّارْ   اللّى لادنْيــــــا ولادينْ
أيامْ سـعُـود وهُو حَـاضـرْ   البيهِ اللّى بِسوَى الألفينْ (١٧)
اللّى سِـيطهْ زَايدْ عَ البَـرْ   وزَادْعَ البَاسلْ بْصوتينْ (١٨)
كَانْ بِشيلْ الصقْرْ الحرْ (١٩)   ومـا عُـمْرُهْ شَـالْ الشّـاهينْ
فى بيْتُه تغدّى المستشارْ (٢٠)   وتْلَمّــوا كُل الفـــلاّحينْ
وجَـاشـيخ الجَـامعْ لَزْهَرْ   مـحَمد راشدْ واسمَاعيلْ
وَروحْ والخَـاطرْ مُنْسَـر (٢١)   وَخـبَّـر كُل المَصْـريينْ
وجَاتْ فَـرنْسَا تتْـشَكَرْ   ومِن الدّولَة حَـازْ نْيَـاشينْ
وعنْدهْ سِت تقُـولْ قَـمَـرْ   نَخْل زَاهى بين بَسـاتينْ
وصمِيدَه فَـارِس ومسيَر   وفى العَركَهْ يرجَحْ بالفينْ (٢٢)
اولادُه خَـمْسَـه بِنَصيـرْ   نوَاصِى وُوجُوه سعيدينْ (٢٣)
وعِـيلةْ مَـجلَى ياشَـاطرْ   ان صِحْتْ يجولَكْ فراعينْ (٢٤)
وابوهُم كان قَايدْ فى البرّ (٢٥)   وفى شَهْرَه يقْبُضْ مِيتينْ
وَغَالِبْ عُمْدَه ومُشَهّر (٢٦)   ومُجودَه شيخْ الدبّاحينْ (٢٧)
مُجودَهْ ياما شَافْ عَسْر (٢٨)   ثريًا بين الغُـزّابين (٢٩)
ورَاغبْ مِن جِرْزَه بِيْعَتِرْ (٣٠)   بِلازيد بِلا عِـزّ الدّينْ
وبِسْـلانْ بُو وَجْـه مْنَوّرْ   وقَارِى وعَارِفْ سُور الدّينْ
وَبانِى مَنْزِلْ ومَـجِـيّـر   وجُوزْ جَوَامِعْ مَقْرُونينْ (٣١)
وديمـا للعِلْمْ يْفَسّـر   ومِن عند الحَشْر لياسينْ (٣٢)
رَابِط مـابين شُقْر ودهْمْ (٣٣)   عَـرَايس مـابين دَوَاوينْ
النـاس اللّى تِنْفَعْ وتْضُـرّْ   غَـدُو وَراحُوا يادُنْيَا وينْ
الدّنيَـا خَـوّانه بْتـغُـرّْ   ومـادَامِتْشى للحَيّينْ (٣٤)
ولو دَامتْ كَـانَ تاخّـرْ   رسولَ اللّه جَد الحُسينْ
اللّى بِشْـفَعْ يُوم الحَـشْـر   سكَارَهْ ونْبـقُوا حَيرانينْ
وُيوم طَويلْ وَيْبْـقى حَـرّ   نَهـار يشّـيبْ كُلْ جَنينْ
وتْبـقَى الخِلْقَة ياسَـاتِرْ   عَـرَقْهَـا نَازِلْ للكَرْعِينْ
اللّى عَـامِل مِن خِيْر وَشَرّ   هنَاكْ اعْـمَـالاً مكْتُـوبَينْ
العَاصِى يصلَى نَار سَقَرْ (٣٥)   والطَايعْ فى علّيـــينْ
هِنَاكْ تجَاوِرْ بُوكَ عُمَرْ (٣٦)   وتُقْعُد جَنْب الحُور العِينْ
ونِشْـرَبْ من حُـوضْ الكَوثَرْ   بَعَدْ مـا كُنّا عْطشَانينْ
وحُوضْ كَبِيرْ شِبِيَه نَهرْ   عَلِيه الخِلْقَه مْلَمومينْ

لَبَنْ صَـافِى كِيفْ السّكَر بَعَـدْهَا نَاكُل تَمـرْ وتِينْ

واصْحَابْ رسُولِ اللّه تِحْضَرْ اللّى كَـانُوا فى يُومْ حَنِينْ (٣٧)

الخـتـمـة : إن كَـان لَنا فِـيُـهِنْ قَـسِـيـمَـه بَعْـد اليَـاسْ (٣٨)

عَلَمْ بِفْـضُـولَه سَـاعِى النَّـاسْ (٣٩)

الشتيـوة : عَلَمْ بِشْـرَافَـه كَـادْ النَّـاسْ (٤٠)

الراوى الشيخ / عبد الله عبد القادر راغب الطحاوى ، ويبلغ من العمر سبعين عاماً.

المكان منشية راغب ـ مركز الحسينية ـ محافظة الشرقية .

المفردات والعبارات المستغلقة ومعانيها :

١ ـ خير نمسى على الزيدين : هى تحية واجبة بوصفها مدخلاً لأولى المجاريد لليلة كف العرب ، ولا تقال إلا فى أول مجرودة من كل ليلة ، وهى عبارة عن ترحيب وتحية لرواد الكف.
٢ ـ الحـر : الصادق.
٣ ـ المفـدين : عديمى القيمة والرجولة .
٤ ـ فقـرى حاسـر : فقير لا يملك قوت يومه.
٥ ـ العـمير : العنبر ، وهو أساس كل العطور التى يحبها العرب.
٦ ـ كسـاوى : أقمشة وسجاجيد غالية ، متراكمة من كثرتها.
٧ ـ تتفـزر : تختال من العز والخير الذى تعيش فيه.
٨ ـ تتمخطـر : تمشى فى خيلاء مزهوة بنبل أصلها العربى.
٩ ـ غزال اريال شايخ صقرين : كأحد الغزلان النادرة التى يطاردها صقران أثناء رحلة القنص، وهنا يصف بنت سعود فى شبابها وجمالها.
١٠ ـ مجـر : وزن من أوزان الذهب.
١١ ـ احيامـا : حزام مرصع بالذهب.
١٢ ـ سقـاوه : أرقى أنواع الصقور، وهنا يشبه الفتاة بأغلى وأرقى أنواع الصقور التى لم تجد من هو أهل لها.
١٣ ـ لا وقفت ع باب السـر : أى لم تفكر لحظة فى نفسها ، وفيما تفكر فيه البنات فى سنها. وهذا يدل على براءتها وطهرها وعفتها.
١٤ ـ سالفـها : خصلات الشعر التى تظهر من تحت وشاحها.
١٥ ـ عكـر : قبيح.
١٦ ـ الكرعـين : الذراعين والساقين.
١٧ ـ البيـه : حيث كان قد حصل على لقب البهويه.
١٨ ـ سيطـه : صيته ، والمقصود هنا أن له شهرة كبيرة زادت عن شهرة حمد الباسل آنذاك .
١٩ ـ الصقـر الحـر : كان يستخدم فى صيده الصقر الحر؛ وهو أعلى درجات الصقور، وأرفعها منزلة ، فهو يفوق الصقر العادى والشاهين.
٢٠ ـ المستشـار : مستشار الداخلية (الوزير) .
٢١ ـ منسـر : مسرور.
٢٢ ـ العركـة : المعركة ، والبيت بأكمله يدل على شجاعة صميده وبسالته فى الحرب.
٢٣ ـ نواصـى : لهم طلعة بهية، وفى وجوههم الخير والفأل الحسن.
٢٤ ـ ان صحت يجولك فزاعين: إن استغثت بهم يهبون من فورهم للنجدة والمساعدة.
٢٥ ـ قايد فى البـر : يقصد أن الشيخ مجلى كان قائداً فى الجيش المصرى الموالى لعرابى، ومن المعروف أنه جرح فى المعركة، كما أنه كان صاحب ايالة فى الشام.
٢٦ ـ مشهـر : مشهور.
٢٧ ـ مجوده شيخ الدباحين : يقصد أن الشيخ عبد المجيد كان كبير الفرسان والمغاوير.
٢٨ ـ مجوده ياما شاف عسر : أى أن الشيخ عبد المجيد طالما رأى الشيخ عسر يقاتل فى قلب المعركة.
٢٩ ـ ثريا بيْن الغزايـين : أى أن الشيخ عسر كان كالنجم وسط الغزاة (المحاربين) .
٣٠ ـ من حرزه يبعـتر : أى أنه شديد الكرم بلا حساب.
٣١ ـ مجيـر : لديه منزل ومضيفة بالجير الأبيض، كما قام ببناء جامعين كبيرين بمآذن عالية.
٣٢ ـ الحشر لياسـين : من أول سورة الحشر إلى سورة ياسين.
٣٣ ـ شقر ودهـم : أنواع راقية من الخيول العربية ، كناية عن ما يمتلكه من الكثير من الخيول العربية الأصيلة.
٣٤ ـ مادمتشى للحيين : لم تدم للطيبين.
٣٥ ـ نار صـقر : نار شديدة الحرارة.
٣٦ ـ بوك عـمر : الفاروق عمر بن الخطاب.
٣٧ ـ يوم حنـين : شهداء غزوة حنين.
٣٨ ـ قسيمة بعد الياس : قسمة ونصيب بعد اليأس.
٣٩ ـ علـم بفضوله : كالعلم بفضله يسعى لأداء الخدمات للناس.
٤٠ ـ علـم بشرافه : كالعلم بشرفه يتفوق على أعدائه.

أفراح البدو

مجاريد وعلم ونصوص شعبية مطمورة

الـــــــــرواة: رشـــدى مشهور
جنـــدل الطحاوى
سيف نصر وهيدى
جمع وتدوين: مـيـــرال الطحـاوى

المكان

جزيرة سعود؛ وهى عبارة عن ربوة رملية مستوحشة تزحف عليها المدينة ببطء؛ الفراغ، الجدران الطينية الممتدة، الفضاء المطلق حزام من الحرمة حول البيوت، والعزلة، تجعل الجوار نسباً لبطون القبيلة التى هجّت كثيراً فى صحارى مصر؛ مناوئة ومثيرة للرعب فى قلوب الفلاحين، ومثيرة للمظالم. يحكى وصف مصر[1] عن مظالم العربان الكثيرة، يعتبرهم قدر الفلاح المصرى المسكين الذى ينتهب، ويسفح دمه، يعتبرون أرض مصر عقاراً لهم، سعت كل الحكومات إلى ردعهم ولم تنجح فى ذلك؛ لأنهم احترفوا الكر والفر والهجج فى الصحارى بالخيول شديدة السرعة، تسبقها الهجن؛ لكن الصحراء لم تعد بعيدة، ولم تعد مجهولة ولم تعد المخابئ تكفى، ولم يعد هناك بد من التسليم بأن الدور السياسى قد انتهى ، وأنهم تحولوا إلى رعية، بينهم وبين فلاحى مصر تراث طويل من المظالم، وبينهم وبين المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية تراث طويل من العراك والرفض والعزلة، ولم يعد بحوزتهم من نفوذ إلا نفوذ التقاليد الصارمة التى تحكمهم، والتشبث بالعادات ، والحلم بسطوة ما ربما لاتجئ أبداً؛ فلم يعد لشتات العربان إلا الذوبان فى ما تمايزوا عنه وترفعوا عن الانتماء إليه، تملكوا الأرض فملكتهم، والحرية، التى كانت تجعل الأرض كلها ملكاً لهم طارت فصاروا ملكاً للأفدنة والقراريط التى استورثوها. ولم يبق إلا التشبث بالأنساب أملاً فى خيط أخير من الماضى الذى انفلت.

---

(١) انظر وصف مصر/ الجزء الثانى، ص٧٦/ البقية العلمانية الفرنسية، ترجمة زهير الشايب جـ ٢، ص٧٦.

النسب

يعود نسب قبائل الهنادى إلى هند بن سلام، فهم من بنى سليم؛ وهى إحدى القبائل التى خرج بعضها مع الفتح الإسلامى وغربوا إلى تونس والمغرب الأقصى، وسكنت العديد من فروعها طرابلس الغرب، كان منهم الحرابى والهنادى وأولاد على، والفوايد. وفى سنة ١٠٠٠ هـ تنازع أولاد على مع الهنادى فنزح الهنادى إلى الديار المصرية فى عهد العثمانيين، وقطنوا مديرية البحيرة. ويثير وجودهم الحدودى المنازعات فيقترح (جاتيان لوبير) مؤرخ الحملة الفرنسية لوقف نفوذ القبيلة وتركهم لحياة الترحال: «ينبغى على حكام مصر حتى يبلغوا بهم هذه الحال أن ينتزعوا منهم، عن طريق هجمات خاطفة، ماشيتهم، وبخاصة خيولهم ، ذلك أنهم سيصبحون مضطرين للاستقرار وممارسة الزراعة إذا ما حرموا من وسائل الهرب السريعة وهو الذى سيحد من غاراتهم وانتهابهم»(١).

تحالف الهنادى، بعد ذلك، مع جيش إبراهيم باشا بالشام واستوطن بعضهم أرضه، كما خرجوا معه فى حملته إلى السودان. وحين كثرت منازعاتهم مع أولاد عمومتهم أقطعهم إقطاعات واسعة فى محافظة الشرقية بدلاً من مديرية البحيرة. كان آخر أدوارهم السياسية ما روى عن خيانتهم لجيش عرابى، وهو دور ينفونه بشدة، ويقيمون الحجج والبراهين على براءتهم منه، وإن كان دخول الإنجليز المباغت ومناورة جيش عرابى أمر يشي بدور ما لبعض العربان، إنهم على أية حال من أقدم القبائل العربية المغارية، وأشهر مشايخهم هو (الطحاوى) الذى تختلف الروايات فى مقتله وقد كان من أبرع فرسانهم لذلك تسموا باسمه ـ رغم أن له أولاداً.

والمكان والنسب يختلطان؛ فيتسمى المكان بأسماء مشايخهم: عزبة السعدى، منشأة بشارة، جزيرة عليوة، جزيرة سعود، عزبة راغب. والمكان يتغير والأنساب شجرة تزين بها الحوائط، ولم يبق لهم إلا لقب واحد (تجار الخيول)؛ يربونها ويحفظون أنسابها ويتاجرون فيها، ثم يحترفون، أخيراً، صيد الغزلان وقنص الطيور الجارحة؛ حيث يستهوى أمراء النفط الشواهين والصقور الجارحة؛ فيخرجون فى رحلات طويلة ليلتقطوا السلعة الغالية، ويبيعونها بأسعار باهظة، وينعزلون أكثر، وتصبح العادات والتقاليد والأغانى والأهاجى والحكايا والأساطير هى النقوش الأخيرة الباقية على جدار الماضى.

كف العرب

هو احتفال بالأعراس على طريقة قبائل العرب، ومنهم الهنادى (الطحاوية). يختلفون، فى ذلك، عن قبائل المشرق التى تعقد السامر والدحية، وتختلف، كذلك، أغانيهم وأسفارهم، والاختلاف فى الهيئة والتفاصيل ليس كبيراً، لكنه خلاف على أية حال.

يختارون الأيام القمرية موعداً لأعراسهم فى الفضاء وأكثره فى ساحات البيوت التى يفضلونها رملية وبلا زروع. يقف صف الكف على شكل نصف دائرة أو صف طويل، ويهنهون بالعلم؛ نغمات بمقاطع متكررة حتى تخرج الباشا أو البيه أو الحجالة كما يسمونها؛ وهى امرأة، عادة، ما تكون عبدة سوداء لاحترافهن ذلك، وتطلق فوق رأسها الزغاريد والخرطوش. والنساء، عادة، فى مكان ما.. يختفين عن الأعين، يرقبون الشباب من خلف الجدران الواطئة. تمشى الحجالة مشية فيها خيلاء؛ تروح وتجئ راقصة من أول الحلقة حتى آخرها، مزينة الثوب، معطرة، تخفى وجهها من تحت القناع وفى يدها عصا صغيرة، يعلو التصفيق الرتيب، وتطلق المجاريد على لسان شاعرهم أو شعرائهم الذين يتناوبون الغناء، وبين كل مقطع وآخر قد يخرج أحد الفرسان ليلاعب الحجالة؛ وهو، بذلك، يحاول الاقتراب لنزع قناعها؛ تضرب على الأرض بالعصا فيتراجع الصف ويتمايل الفارس بحركات تمثيلية ويتصاعد هدير «الشتيوة» المتكرر، وتتصاعد حركات الحجالة التى تضرب الفارس بعصاها، فيتماوجون ذهاباً وجيئة بجذوعهم التى صارت جسداً واحداً يتمايل أمامها، ثم تنتهى الملاعبة، وتعود الحجالة للتمختر أمام الصف. ويتقدم شاعر جديد ليهنهن بمجرودة جديدة.

وبذلك تصبح مقاطع الرقصة علم ثم مجرودة ثم شتيوة ثم ختمة.

(١) وصف مصر، ص٣٩

(١)

وَيـن مــــازولـك خـطـرْ

خفيف عقل كان رزين(١)

العقل ديبل روف عليه(٢)

العقل ديبل روف عليه

العقل ديبل روف عليه

حكينا عنْ جالي النيبان

عيون الدامي بوجنحان(٣)

عليها منْ عز التفصيل

نقاوى منْ غالى الاثمان(٤)

اتناش وستاش مجاديل

وستة على الستاش كمان(٥)

ضىّ جبينك بان شعيل

كما بارقْ فى مزنبان(٦)

الخاطرْ كملها تكميل

وصفها سبحان الرحمنْ(٧)

عدلها موزونة وتخيل

تخف الشايبْ و الشبان(٨)

على اللى عاشقْ راحتْ ليل

يدور يشاكى للجيران(٩)

بريد دواة المستحيل

غلبْ ما جابو لهْ دويان(١٠)

انَ ما غاتتهْ راح قتيل

ولو ما بوقراط وْ لقمان(١١)

سقانا كاس الحبْ تقيل

وكتر باقيتهْ عطشان(١٢)

اللى يكنز من الحبْ هبيل

ومنْ خشْ الغارقْ غرقان(١٣)

قرينا فى حكاياتْ الويل

الحبْ بقتلْ فى الفرسان(١٤)

ده كان فارسْ يرجحْ ويميل

بألف ومية فى الميدان(١٥)

يحميها منْ كل بطيل بعْد اللوم

زهاه مارينا قبلَ اليومَ (١٦)

(١)

---

* الراوى : رشدى مشهور، ٤٠ سنة، جزيرة سعود.

(١) هذا الجزء هو العلم، وهو تنغيم يتم ترديده لفترة طويلة بخفوت وهنهنة.
وين: أينما ـ زولك: خيالك ـ خطر: تراءى له ـ رزين: عاقل وموزون، والمعنى حينما تمر المحبوبة بخاطره يخف عقله.

(٢) وهى الشتيوة التى يتم ترديدها بإيقاع سريع متتابع من الصف كله ـ العقل ديبل: العقل ذبل ووهن ـ روف عليه: أى ترأف به.

ومن (٣) : (١٥) هى المجرودة وتشبه قصيدة غنائية.

(٣) جالى النيبان: أسنانه بيضاء مجلوة ـ الدامى: الصقرالجارح؛ والمعنى أنه حكى عن محبوبته بيضاء الأسنان التى تشبه عيونها عيون صقر.

(٤) عز التفصيل: أجمل ما تم تفصيله ـ نقاوى: أى منتقى، الأتمان: الأثمان.

(٥) اتناش: اثنا عشر ـ ستاش: ستة عشر ـ مجاديل: جدائل، والمعنى جدائلها كثيرة يحتار فى عدها.

(٦) ضى: ضياء ـ بان شعيل: ظهر مشتعلاً ـ بارق: برق ـ مزنبان: موضع للنجم من النجوم، والمعنى أن جبينها يضئ كما يبرق البرق فى السماء.

(٧) الخاطر: الخيال ـ كملها تكميل: أضاف لها كل صفات الكمال.

(٨) عدلها: أى هيأتها ـ موزونة: أى متزنة ـ تخيل: تتخايل فتخف عقل الشباب وذى الشيب كذلك.

(٩) راحت ليل: أخذت ليال ـ يدور يشاكى: أى يشكيها للجيران، ويشكى ما به من لوعة.

(١٠) دواه : دواءه ـ غلب: أى تعب ـ ما جابو له: لم يجيبوا ـ دويان: أدوية، والمعنى تعب من البحث عن دواء لما به.

(١١) غاتته: أغاثته ـ راح قتيل: سيصبح قتيلاً ـ لوما بوقراط ولقمان: لولا طب ابو قراط وحكمة لقمان عليه السلام.

(١٢) سقانا: أى سقته ـ كنز باقيته: أى ظل أكثر البقية من عمره، وهو يعانى العطش بعد ذلك الكأس.

(١٣) اللى يكنز: الذى يكثر ـ هبيل: أهبل ـ خش: دخل ـ الغارق: الماء الوعر.

(١٤) قرينا: قرأنا ـ حكايات الويل: حكايات المحبين ـ يقتل: أى يفتك ويصيب فى مقتل.

(١٥) ده كان: هذا كان ـ يرجح: أى يغلب دوماً ـ يميل: يتمايل ـ ومية: أى مئة من الفرسان؛ أى أن الفارس قضى عليه الحب كم فتك هو بالفرسان.

(١٦) الختمة وهى شطرتان لهما القافية نفسها.
بطيل: باطل ـ بعد اللوم: دعوة أن يبعد عنها الله لوم الناس.
زهاه: أى مثلها ـ مارينا: ما رأينا.

(٢)

بِينَى وِبِينَهمْ بِلْدَانَ بِينَهمَ

بِينِى وِبِينِهمْ بِلْدَانَ بِينَهمْ[1]

بْعِيدَة بَرْقَة عَلَى المرْسَالْ[2]

بْعِيدَة بَرْقَة عَلَى المْرسَالْ

بعيدة برقة على المرسال

عَيْنِك عَين سَرِيْب أَرْيَلْ

غَرِيب وِمَسْكَنَه الأَوْعَارْ[3]

اِلْلِى شَافَه القَنَّاص جَفَلْ

وْرَوّح مَرعُوب وُمحْتَار[4]

وْطِلْعَ مِولّى مِزّعَوْلْ

وُخَايِفْ مِن غَالى الأقْدَارْ[5]

وُخَايَفْ مِنْ الحُرّ القَاتِل

نْدَاوى مِتْكُوبى بِحَمَارْ[6]

نْدَاوِى مَا هُوشْ سَاهِل

مَرَبّة فِى كَارةْ بْزَارْ[7]

عَلَى مَاجْلَى مِسْتَعْجِل

يَجِيب الخَارِمِ لِيمَاطَارْ[8]

يَجِيبْ الخَارِمْ والجَافِلْ

وُحَنّى كَفّه وِالمِنْصَارْ[9]

وأنَا رَاكِبْ فُوقْ مَحَجّل

قِفَلْ تْوَاعِنْد البِيطَارْ[10]

وَتَواحَداً البِيطَارَ قفَلْ

مَحَجّلْ فِى يِمْنَةْ وِيسَارْ[11]

جِمَالَكْ عَلَى البَابَ تبَرّكْ

شْوَاهِينْ مَا هُنْ جُسّار[12]

طحَيْوَةْ جَاهُمْ فَارِغْ

مْلاقَاتَهْ شئْ مِتْوَاجِعْ[13]

وُمَال عَلَيهُمْ مِيلَةْ حُرْ

مَعَاه مَا حَمْلُنْ نِصفَ نهَار[14]

المَال يَسَقَّمْ كُلْ عَوِيل

وُهُو بِيْن النَاسَات عَوّار[15]

بْلاَه الزّيْن يَعِيشْ حَقِير

يْضُوْيَنْ فِى رَايَه مِحْتَار[16]

(٢)

---

(١) المقصود بينه وبين أحبته بلدان.

(٢) برقة: هى أرض برقة ـ المرسال: أى من يحمل الرسائل.

(٣) سريب أريل: غزالة برية هاربة، والأريل أروع أنواع الغزلان ـ الأوعار: الأماكن الوعرة، والمعنى عين المحبوبة كعين غزال أريل هارب يسكن الأماكن الوعرة البعيدة.

(٤) القناص: من يقوم بصيد الغزلان ـ جفل: أى خاف ورجف من الروعة ـ روح: أى عاد ـ مرعوب: أصابه الرعب ـ محتار: أصابته الحيرة.

(٥) طلع مولى: أى هرب ـ مزعول: لايملك اتزانه؛ خائف من أن يصيبه القدر، والوصف يعود على الغزال الذى رآه القناص.

(٦) الحر: الطير الجارح ـ نداوى: أجود أنواع الصقور؛ وهو صقر لونه أبيض مرقش بنقط خفيفة ـ متكوبى: ملطخة ـ حمار: لون أحمر.

(٧) ماهوش ساهل: أى ليس سهلاً ـ مربة: أى تم تربيته ـ كارة بزار: هو مكان تربية الصقور، ويسمى من يقوم بتدريبها بزار.

(٨) على ما جلي: عندما تجلى فى الفضاء فهو سريع متعجل ـ يجيب: أى يأتى ـ الخارم: البعيد ـ ليما طار: لما طار.

(٩) حنى كفه: أى بتحنية أو خضاب كفوفه من دم الضحية التى يفتك بها ـ المنصار: أى منقاره، والوصف يعود على الصقر النداوى.

(١٠) محجل: أجود أنواع الخيول وله حجل أو دائرة فى معصم ساقه ـ قفل: أى تم تقفيل حدوته عند البيطار؛ وهو من يعتنى بالخيل ويسميه الأعراب بيطار.

(١١) توا: حالاً ـ حدا: عند ـ محجل فى يمنة ويسار: أى حجالة فى ساقيه اليمنى واليسرى معاً.

(١٢) جاء المحبوبة خطّاب جمالهم تبرك عند بابها، لكن هؤلاء الخطاب ليس لهم شواهين أى صقور جسورة كما الصقر النداوى الذى يملكه.

(١٣) طحيوة: اسم الفارس، وهو الطحاوى ـ جاهم: أتى لهم ـ فارغ: أى مستعد ـ ملاقاته: أى لقاؤه ـ شئ متواجع: شئ صعب يسبب الوجع.

(١٤) مال عليهم: أى مال عليهم فى المضاربة بسيفه ـ ما حملن : لم يحتملوا، والمعنى أنه قاتلهم وأتى عليهم فى أقل من نصف نهار.

(١٥) المال يسقم: أى يصلح ويعدل ـ عويل: غير أصيل ـ الناسات: الناس ـ عوار: به عيب فى عينه؛ وهو لفظ يطلق على كل فرد به عيب فى نسبه أو حسبه.

(١٦) بلاه: أى بدونه ـ الزين: الإنسان المكتمل ـ يضونن : يظل ـ رايه: رأيه.

السَاسَ اِللى مَبْنَاهَ عَوِيل

وِدُوم اِنَ عَلَيْتَه يِنْهَار(١٧)

تَعَدّل فِى المَـايَلْ وَيمِيل

وعَيْب اَلمايَل عَلَى الحُضَار(١٨)

ومِنَين اِنْدَرْتِ بِالعَـرْضِىَ

تَقُول بَاشَافِى جِيشَه دَار(١٩)

ومِنَين نَفَدْتِ مِنْ عَيْنِى

تَقُول فَقَدْلِى نَاس كِبَار(٢٠)

طَالَبْ مِنْ رَبّى الفُوقَانِى

ومَكّة اللّى جَاهَا زَار (٢١)

إيَّاك تَبَـهِتْ فِـى حَـالِى

وِتبَعْدْ عَنِّى هَا المَرَار(٢٢)

لَوَن جَـمِيل وخَـدْ يَمـِيل

يَا شَبّة تعْجَبْ بِين ازْهَار(٢٣)

وَجَـاهَا الكَرّاك يَضَـارِب

يِعْطِبْ شُورَه عَلَى اللِى شَار (٢٤)

ومِين قَالَ الكَرَّاك يَضَارِب

ولاعَمْرَه شَقِىَ بَهْ بزّار (٢٥)

سلـوق وطيـــــــــــر

العقل افكاره ناوى خير (٢٦)

(٣)

بِيَنْ يَاسِيـــنْ ورَجَـــــا

خَلّيت يَاعَـزِيز العَـقلْ(١)

بكَى العَيْن سَرِيب الغَالى(٢)

بكى العين ســريب الغـالى

بكى العين ســريب الغـالى

حَكَيْنَا عَنْ جَـالِى النِيبَـان

عُيُونَ اللِى فِيهَا سَبَاقَات (٣)

اللِى خَـدَه لَهْ نُورِيبَـان

كَمَـا بَارِقْ سَيْلَه فَلاَتْ(٤)

كَمَـا بَـارِق فِى غَـيْم مـزَان

شَلَعَ فُوق أوْطَان بعِيدَات(٥)

اسْمَعْ يَاقَارِى نَـصْ إعْلاَن

حِكَايَة عَنْ الشَىَ اِللى فَـات (٦)

---

(١٧) الساس: الأساس ـ اللى مبناه عويل: ليس له أصل ـ دوم: دائماً ـ عليته: قمت بتعليته.

(١٨) الحضار: الحاضرين الذين لاينصحونه.

(١٩) ومنين: من أين ـ اندرت: درت ـ العرض: الساحة أو مكان عرض الجيوش؛ ويعود على ساحة الكف أو الرقصة، والمعنى أن المحبوبة من أين التفتت فى ساحة الكف تشبه باشا أمام جيوشه يستعرضها.

(٢٠) نفدت: أى نفذت ومررت ـ من عينى: من أمام عينى ـ فقد لى: فقد له ـ ناس كبار: أى ناس لهم مقام كبير قد فقدهم.

(٢١) الفوقانى: الذى فوقى ـ جاها: جاءها زائراً.

(٢٢) تبهت: تغير ـ ها المرار: هذا المرار.

(٢٣) يصف محبوبته بأنها مثل وردة بين الناس.

(٢٤) جاها: جاءها ـ الكراك: طير ضعيف لايصيد وليس له وزن فى الطيور الجارحة ـ يضارب: يقاتل ـ يعطب شوره: أى أن مشورته المعطوبة غير السليمة وزرها على من أشار عليه بذلك، والوصف هنا للخاطب الذى جاء يبغى المحبوبة وهو ليس أهلاً لها واعتقد أن ماله كفيل له.

(٢٥) مين قال: من يقول ـ الكراك يضارب: هذا الصقير يصلح للصيد أو التنافس مع الصقر النداوى وهو لم يرعاه بزار فى يوم من الأيام.

(٢٦) سلوق: الكلاب التى تتدرب على القنص واسمها كلاب السلوقى، وهى من عدة البدوى فى ترحاله ـ ناوى: أى ينوى، والمعنى أن أفكار العقل تريد الخير.

(٣)

(١) ياسين: يأسين مثنى من يأس ـ رجا: رجاء ـ خليت: تركت. والمعنى أن العزيز ترك العقل بين يأسين ورجاء واحد.

(٢) بكى: أبكاه ـ سريب: رحيل وبعاد فكأنه صار سراباً.

(٣) جالى الديبان: أسنان بيضاء مجلوة ـ سباقات: قناع أو ما يغطى به عيون الصقر، فهى كمامة لفمه وعينيه، والمعنى أنه يتغزل فى عيون المحبوبة التى تشبه عيون صقر جارح.

(٤) بيان: يظهر ـ بارق: برق ـ فلات: أى منهمر منفلت، والمعنى أن نور خد المحبوبة كما البارق الذى يأتى معه السيل الغامر.

(٥) غيم مزان: غيم فى المزن أو عنان السماء ـ شلع: ظهر أو برق، والمعنى أن خيال المحبوبة يظهر كما البرق يلمع فى سماء وطن بعيد.

(٦) يا قارى: ياقارئ ـ نص: نصف ـ الشى: الشئ ـ اللى فات: مضى.

صحَيْبِى منّى مَاَ ينّخَان ... وُمَاَنْنسَى حُبَبُهْ لَوْ مَاَت(٧)

وُمَاَنْنسَى حُبَهْ لَوْ كَاَن ... سريب غَدَاَ صَعْبِ اللْيقَاَت(٨)

يَا أنَا إللى فِى فِكْرِى ديوَان ... نِقُوْل باقْوَاَل صَرِيحَات(٩)

نُوَعْ إلغِيّة فِى النسْوَاَن ... جَرَتْ بِين قُرُوْن قديمات(١٠)

سَبَبْهاَ فلاَنَهْ بِنْت فلاَن ... نضَارِى بِيهَاَ عشقَانات(١١)

نبَاَت وَأنَا لَيْلِى حَيْرَاَن ... وُحَظْ أفْكَاَرِى مخْتلفَات(١٢)

جَمِيل الصُّورَة فين يبَاَنَ ... يزِيد شَرَفْهاَ عَلَىَ الزِينَات(١٣)

وَأنَا عَاَرِفْ يِدّى مَلْيَاَن ... وَنَلْحَق صِيْدِى بسْيَاسَاَت (١٤)

مِنْ غيَرِ ألكُلْ نَصِيب وأوَان ... وُيمكِنْ فِى الغَالِى قِسْمَاَت(١٥)

وَأنَا شُفْت الجَاَزِى فِى الريضَاَن ... تَهَاَيَاَ لَبَاَس البدْلاَت(١٦)

(٤)

مَرْوية بالعْين مَرْوِيَة مِنْ شُوَفِك ... وعطْشَاَن لِى تَلاَتْشرْ عَاَم(١)

بالعين مروية

يَاَنْضَاَر عَلَيْه اليَمَّة(٢)

يانضار عليه اليمة

يانضار عليه اليمة

قَربْت يَاَعين الجَاَفِىَ ... ومِنى مَاَ تستحى شىَ(٣)

حَاَرَتْ مِنَاَ شَرق وغَرْب ... مِنْ البرّ عَلَيْهاَ رَغْبِىَ(٤)

نبغى فِى رَغْبُوبَ طويل ... أزْرَقْ مَنْ لَوْن الخضْرَاَوِى(٥)

خَدُوه يَاَنَاَ وَدُوْه السوق ... جَمِيع التَاَجِر جَاَيشْرِى(٦)

---

(٧) صحيبى: صاحبى ـ ماينخان: لايمكن أن أخونه، والمعنى أن حبيبته أو صاحبه لايخونه ولاينساه ولو بالموت.
(٨) سريب: سراب ـ غدا: أصبح ـ صعب الليقات: صعب لقاؤه، أى لو صار الحبيب سراباً لاينال لقاءه.
(٩) يا أنا اللى: يا من ـ فكرى: أفكارى، أى فى عقله ديوان من المشاعر سوف يصرح بها.
(١٠) الغية: الغواية ـ جرت : حدثت ـ قديمات: قديمة؛ أى أن الغواية من المرأة تحدث منذ قرون قديمة.
(١١) نضارى: أنظارى، بيها: بها ـ عشقانات: عاشقة.
(١٢) حظ افكارى مختلفات: أفكاره مختلطة ومائجة من الحيرة.
(١٣) فين يبان: عندما يظهر، وهو وصف للمحبوبة التى كلما رآها أدرك أن شرفها يزيد على الزينة نفسها.
(١٤) مليان: ممتلئ ـ سياسات: أى سياسة ولباقة، والمعنى أنه واثق من حبها له لأنه حسن السياسة مع صيده أو محبوبته.
(١٥) من غير الكل: من غير مساعدة من أحد يكون النصيب ـ قسمات: قسمة فى اللقاء .
(١٦) شفت: رأيت ـ الجازى: كل امرأة جميلة عند العرب جازية ـ الريضان: جمع روضة ـ تهايا: تعالى ـ لباس البدلات: من يلبس الملابس الحسنة، والمعنى أنه رآها فى الحلم وكأنها فى روضة تنادى عليه، تعالى أو هيا يا لباس البدلة.

(٤)

(١) أى أن عينه قد ارتوت من رؤية الأحبة وله ثلاثة عشر عاماً عطشان.
(٢) يالنضار: ياناظرى ـ اليمة: الناحية أو الجهة، أى توجهوا ناحيتى ياناظرى.
(٣) قربت: اقتربت ـ الجافى: الذى جفانى ـ شى: شئ .
(٤) حارت منا: حيرتنا، والضمير يعود على مهرته ـ رغبى: رغبتى.
(٥) نبغى: نريدها ـ رغبوب: منحدر أو طريق ـ الخضراوى: هو نبات يتم به الوشم، له لون أزرق؛ والمراد هربت فى طريق داكن.
(٦) خدوه: أخذوها ـ ودوه: ذهبوا بها ـ يشرى: يشتريها.

وجيت نجرى وأنا ملهوف ... وقلت لعلا يقسم لى[٧]

ضحكت بكام ياعم تبيع ... يجالك فيه الفين جنى[٨]

ضربت ايدى حالاً فى الجيب ... وفيه دفعت اللى عندى[٩]

ودرت خزامات بالليف ... وفوقه صفيت مخالى[١٠]

نقصد بيه بلاد الله ... نقبل على الوطن الغربى[١١]

طلعوا علىّ اثنين سباع ... وماحدن خدا بيدى[١٢]

وفيه ثلاثة من النسوان ... وفيهم واحدة تعرفنى[١٣]

وقالت لا لا لا ياخ ... الفرية دلت بالغالى[١٤]

وقلت لا لا يا زينة ... تبكى راح تبكينى[١٥]

(٥)

أول من بادى بالصلاة على الهادى ... على من مقامه يشتعل بالنور[١]

إسمه الطحاوى كيف نقر الداوى ... ركابين على القادر اللى مبرور[٢]

الكم شجية وحس فى الشرقية ... والكم مملكية يتمها بسرور[٣]

سعود فى الجزيرة له عناية كبيرة ... حكام لبيته تجيه تزور[٤]

ورسلان له مزايا مقدمة وحكايا ... يفك اللوايا وين حار النور[٥]

سليمان ويونس صيتهم لتونس ... كريم حماها فى نهار الجور[٦]

خليكم ضناهم ماسكين فى سماهم ... عيب خرب المطرح وهو معمور[٧]

ووكر الصقور حطيته معمورة ... ومركاز الصقور دوم فيه صقور[٨]

---

(٧) جيت: جئت ـ لعلا: لعل.
(٨) يجالك: يأتى لك ـ جنى: جنية.
(٩) وضعت يدى فى جيبى ودفعت فيه ما أملك (الفرس).
(١٠) خزامات: ما يأكل فيه الفرس ويوضع حول فمه ـ مخالى: جمع مخلاة والمراد أعده للسفر.
(١١) تقبل: نقبل به ـ الوطن الغربى: أرض الغرب، ويعتبرها العربان المغاربة أوطانهم الأصلية.
(١٢) اثنين سباع: سبعان ويريد فارسان ـ ماحدن: لا أحد أخذ بيده.
(١٣) تعرفنى: أى تعرفه، وهى امرأة كانت مع الركب الذى سلبه متاعه.
(١٤) ياخ: يا أخ ـ دلت: خفضت من مقامه.
(١٥) راح تبكينى: أى لاتبكى على كى لاأبكى أنا معك على نفسى.

(٥)

(١) من بادى: ما نبدأ ـ يشتعل: يضئ والمعنى بدْءُ الحديث بالصلاة على رسول الله.
(٢) الطحاوى: اسم أحد فرسان هؤلاء العربان ـ نقر الداوى: الدف أو الطبول ـ وركابين: مستعدين للحرب، والمعنى أن أخوة هذا الفارس مستعدين لمحاربة أى عدو قادر غير المحمود.
(٣) الكم: لكم ـ شجية : شأن عظيم ـ حس: صوت ـ مملكية: ملكة.
(٤) سعود: أحد الفرسان ومسمى باسمه موضع حياته وهى جزيرة سعود ـ تجيه: تأتى له، والمعنى أن سعود تأتيه الحكام لتزوره لما له من مكانة.
(٥) رسلان: أيضاً أحد فرسان العرب ـ يفك اللويا: الأشياء الملتوية ـ وين: أين ـ حار: تحير، والمعنى أن رسلان من حكمته أن يستطيع فك أية ضائقة يحتار فيها النور.
(٦) سليمان، يونس: فارسان ـ صيتهم: يقصد مآثرهم ـ كريم: فارس ـ الجور: الظلم، والمعنى أن القبيلة محصنة بفرسانها ومآثرهم وشجعانهم.
(٧) ضناهم: أولادهم ـ ما سكين: متمسكين ـ خرب: خراب ـ المطرح: المكان، والمعنى أنه يوصيهم بالتمسك بمآثر هؤلاء الفرسان كى لايخرب المكان من بعدهم.
(٨) وكر: عش ـ حطيته: مكان ـ مركاز: الوتد الذى يقف عليه الصقر.

خلو السَّيه بِينكم مَخفيَة
حمَّال السَّوايا هو اللى مَشكُور(٩)
واللى يَحْمِل صحَابَة رَاهناه للصَابَة
يَات العداَ مَنْ يَمْتَه مقهُور (١٠)
وكيْفَ تبقَى عصاَبَة علَى العداَ صَلاَبَة
لاَ يكيدهَا عَدُو ولاَ مَامُور(١١)
النَاس العَويلَة باللَّم تَبْقَى عيلَة
وروُوس القَبَايْل بالخلاَف تبُور(١٢)

(٦)

شكَيْت مَا قَضى مَشْكَاى
كَمَيْت جُرْح لاَ ولاَفْ كَادنى(١)
القَدْر يُولَف صُوب جديد(٢)
القدر يولف صوب جديد
القدر يولف صوب جديد
مَرْحَبَ يَا لَبَّاس الغَالى
يَاتوْصِيف عُيُون الفَال(٣)
يَابُوقُرُون طوَال مدَالى
يَابُو خَدّ كَمَا البَلُورَه(٤)
يَابُو خَدّ أحْمَر بيلاَلى
ديمَا فى اليَالى قُبَالى(٥)
تَشْبه بيهَا قرون غزَالى
مَازيَه رينَه فى الصُّورَة(٦)
مَازيَه رينَا مَحْبُوب
جَانَا كَلاَمَه بالمَقلُوب(٧)
يَا نَاس أنَالهم مَحسُوب
صغَار السن كبَار الصُّورَة(٨)
صغَار السن مَحْسُوب عليَا
واتكَلم والقُول شويَة(٩)
استَنَى وخَذْهَا عندىَ
مَصَوَّر احسَنهَا صُورَة(١٠)
مَصَوَّر زَايد فى زيقَه
مَتْكَمَّل زَايد تزْويقَه(١١)
مَازيَه فى العَقْل عَتيقَه
لَو يَفْضَالى كنْت نزُورَه(١٢)
لَو يَفْضَالى مَنْ صَحيبَه
نشقَابه ونقيم سَريبَة(١٣)

---

(٩) خلو السية: دعوا السيئة - مخفية: مختفية - حمال: متحمل - السوايا: جمع سيئة، والمعنى اخفواسيئات بعضكم عن الناس؛ فمن يتحمل أذاه يُشكر من الناس.
(١٠) يحمل: يتحمل - راهناه: يحتجز - للصابة: الأيام الصعبة - يمته: جهته، والمعنى أن من يتحمل أصحابه يدخر مودتهم ويبيت الأعداء منه مقهورين.
(١١) العدا: الأعداء - صلابة: قوية - لايكيدها: لايكيد لها.
(١٢) العويلة: التى ليس لها أصل شريف - باللم: التجمع - تبور: تهلك.

(٦)

* الراوى الشيخ جندل الطحاوى، ٦٠ سنة.
(١) شكيت: شكوت - مشكاى: شكوتى - كميت: كتمت - لا ولاف: الأولاف والأحباب، والمعنى: أنه شكى ولم يقض أحد شكوته.
(٢) يولف: يعمل على تأليف - صوب: أهل وعشيرة، والمعنى أنه لن يبكى على من فارقهم؛ فالقدر يؤلف له أحباباً جدداً في كل موضع.
(٣) لباس: كثير لبس - توصيف: وصف - الفال: الطير، والمعنى أنه يرحب بمحبوبته التى تلبس كل غال ولها عيون مثل عيون الطيور.
(٤) قرون: ضفائر - طوال: طويلة - مدالى: متدلية - البلورة: الزجاج أو البللور الذى تتزين به النساء.
(٥) بيلالى: يتلألأ - ديما: دائماً - قبالى: بمواجهتى.
(٦) بيها: بها - مازيه: ما مثله - رينه: رأينا.
(٧) جانا: جاءنا، والمعنى لم ير مثله محبوب كلامه جاء على غير ما يتوقع.
(٨) محسوب: عامل عندهم.
(٩) شوية: قليل.
(١٠) استنى: انتظر - مصور: أى صورته، والمقصود هيئة صورها الله فى أحسن صورة.
(١١) زيقه: زوقه - متكمل: كامل الوصف - تزويقه: تجميل.
(١٢) يفضالى: يكون عنده وقت فراغ، والمعنى أنه لم ير مثل عقله فى أحد ولو كان هذا المحبوب يسمح له كان زاره.
(١٣) صحيبه: أصحابه الملازمين له دائماً - نشقا به: نشقى ونهتم بأمره - سريبة: لمّة أو فرح أو ما يشبه ذلك.

تبــقَى غَـيـتنَا مَـحْظُـورَة

تَبْـقَى غَـيْـتنَا بَاَ وْفَـاَهَا(١٤)

خَـطْـرِهَـاَ مَـوّاَلْ عَـلاَهَا

فِى اَبُو خَـدْ كَـمَـا اَلبَلُّورَة(١٥)

فِى اَبُو خَـدْ وصِـيتْ بَاَيِنْ

دَاَخِل مِـنْ وِسْطِين جْنَاَيِنْ(١٦)

قَلْبِى مَـا عَلَيْـهُم هَاَيِنْ

يِتْكَلَم بِكُل اُمُـوره(١٧)

يِتْكَلم وَالعَـقْل مْوَافِى

دِيما قَـانز فَـوق اكْـتَافِى(١٨)

حَـاَلِفْ مَـا يِقُـولِيش عَـوَافِى

لَرْيِلْ بُوجَـمَّة مَـضْـفُورَة(١٩)

واللى حَـازِك مَـاَ يِتْـمَنّى

وأخـرتهـا واقع فى الجنة

عـال العـال كـتبت منا(٢٠)

(٧)

خَطْرَتْ يَاَدْعِى حَـيَـاَتْهُمْ

جُـروح مِنْ قَـبْل بْرِيَاَنَاتْ(١)

جَـرْحَ الْعَـيْنَ بِهَـنَ يِتْـدَاوَى

جـرح العين بهن يتـداوى

جـرح العين بهن يتـداوى(٢)

مِنْ يَـوْم الْدنْيَـا مَـا تذْكَـرْ

هِنَاك الـطَيْب والعَـفْنِين(٣)

هِنَاك اللى فَـقْـرَه حَـاسِـرْ

هِـنَاك الـلى عِنْـدَه بَنْـكِين(٤)

انِدلَكْ على الْبِـيت الْعَـامِـر

اللى مَـا مـثْلَه فى الْبـرِيْن(٥)

اللى فِـيـه يَفُـوح اَلعَنْبَـر

كَسَاوِى حُـمّولَه مَنْضُوضِين(٦)

وفِـيـه الخَـادم تَتْـفَـوْزَر

وفِـيـه خَـيُـولَه مْـرِبُوطِين(٧)

وفِـيـه بْنَيّـة تُقُـول قَـمَـر

غَـزَال اَرْيِلْ شَـابِحْ صَـقَـرِيْن(٨)

ومِنْ يُوم طحـيـوَة وهو حَـاضِـر

البِـيْـه اللى يِسَـاوِى ألفَيْن(٩)

---

(١٤) غيتنا: غايتنا ـ محظورة: ممنوعة ـ اوفاها: بتمامها.
(١٥) موال علاها: موال الوجد والمحبة.
(١٦) صيت: سمعة طيبة ـ باين: واضح ـ وسطين: وسط، والمعنى أن المحبوبة بسمعتها الطيبة رآها تخطر أمامه وسط الحدائق.
(١٧) قلبه يحدثهم فى كل أمور وجده.
(١٨) موافى: موافق فى الرغبة ومطاوع له ـ ديما: دائماً، قانز: قافز، والمعنى أن قلبه دائماً يحدثه عنهم، وعقله يوافقه، وقلبه دائماً يثقل على كتفيه بالكلام.
(١٩) ما يقوليش: لايقول لى ـ عوافى: عواف، والمقصود بها التحية والسلام ـ لريل: الغزال ـ جمة: قصة على جبهته ـ مضفورة: معقودة الضفائر.
(٢٠) حازك: أحصل عليك ـ كتبت: أصبحت مكتوبة منا بعد أن حاز عليك فارسنا.

(٧)

(١) خطرت: جئت على الخاطر ـ دعى: رسول أو فكر ـ حياتهم: أحييتهم ـ بريانات: قد برأت، والمعنى أن الأفكار حين خطرت قد أحيت جروحاً كانت قد برأت.
(٢) جروح العين بمرآهم تتداوى.
(٣) العفنين: الذين أصابهم العفن، والمعنى أن الله من يوم أن خلق الدنيا وهناك الطيب وغيره.
(٤) حاسر: واضح ـ بنكين: المفرد بنك من النقود.
(٥) اندلك: ندلك ـ اللى: الذى، والمعنى أنه بيت المحبوبة التى يقصدها كل الخطاب.
(٦) كسا: مايكس به ـ حموله: الخيم المحمولة على البعير والتى كانت تنقل من مكان إلى آخر فى الترحال ـ منضوضين: منصوبة، والمعنى أن البيت خيماته منصوبة دائماً وعامرة.
(٧) الخادم تتفوزر: تتمايل فى كبرياء واعتزاز ـ خيوله: خيله.
(٨) بنية: ابنة ـ غزال اريل: أروع أنواع الغزلان ـ شابح: قاتل وذابح، والمعنى أن هذه البنية تلهث وراءها صقور حتى الموت.
(٩) طحيوة: أحد الفرسان المشاهير عندهم.

عَمْره شَيَّال الصَّقر الحُرّ

وعَمْره مَا شَال الشَّاهين(۱۰)

أيامَ سُعُود وهُو حَاضِر

وفي العَرْكَة يَرْجَح بَالفين(۱۱)

فَرنْسَا جَاتُه تَنْشكُر

ومِن لَنْدن جُوه نَيَاشين(۱۲)

رِسْلان بُو وَجْه مِنَوّر

قَارِى فى الجَامِع الأزْهَر(۱۳)

وِبَانِى مَنْزَل ومَجَيِّر

وجُوز جَوَامِع مَقْرُونين(۱٤)

وِرَاغِب طَيّبْ مَابِيْضَر

وُديمَا يِقْرَا فى الوِرْدَين(۱٥)

وِيَاخُد خَيْلَه شُقْر وغُر

عَرَايس مَا بَيْن دَوَاوين(۱٦)

عَطِيتُه فى العَام العِسِر

بِتْغْنِى وُتْفِك مِن الدين(۱۷)

وعِيت مَجْلى يَا شَاطِر

اِن صِحْت يَجُولك فَزَّاعين(۱۸)

مَجُودَة شَايِل بَارُودة

ومَجْلى سِيد الدَّبَاحين(۱۹)

وِوِلادة خَمْسَة ومَنَاصِر

نَوَاصِر وَوْجُوه سِعْدِين(۲۰)

وِيادْ بَهَا رِضْيتْ بِعَمَر

مِنْ شَان رَضَاةُ الوَالدينْ(۲۱)

اللى عَامِل مِنْ خِيْر وشَر

هِنَاك اعمَاله مَكْتُوبين(۲۲)

وِتوْزِع الحُوض العَامِر

عَرقْنا سَايْل لَلْكرْعِين(۲۳)

الجودة والهمة ميراث

علم باشرافه كايد الناس(۲٤)

---

(۱۰) الشاهين: أقل فى القيمة من الصقر الحر وهو طير جارح أيضاً.
(۱۱) سعود: أحد الفرسان ـ يرجح: يغلب.
(۱۲) جاته: جاءته، والمعنى أن سعود هذا كان له علاقة طيبة بفرنسا لأنه كان صديق شخصى لدليسبس، وقد أهدى له فى رحلات القنص باوردة وعدة نياشين.
(۱۳) رسلان: فارس ـ بووجه: أبو وجه ـ قارى: قارئ.
(۱٤) جوز: اثنين.
(۱٥) راغب: فارس من فرسانهم ـ ديما: دائماً يقرأ فى الأوراد.
(۱٦) ياخد: يأخذ، والمعنى أن خيوله الشقر والغر يستعرض بهم كالعرائس.
(۱۷) عطيته: ما يعطيه من جود.
(۱۸) عيت: عائلة ـ مجلى: اسم عائلة ـ يجولك: يأتون إليك.
(۱۹) مجودة: يعنى جودة وهو أحد فرسانهم ـ شايل: حامل ـ مجلى: فارس.
(۲۰) ولاده: أولاده ـ مناصر: اسم أحدهم ـ سعدين: جميلة مشرقة.
(۲۱) يادبها : رضيت بغضاضة ـ عمر: اسم أحدهم ـ من شان: من أجل ـ رضاة: رضى، والمعنى أنها رضيت بعمر هذا من أجل مرضاة والديها، والضمير يعود على هذه الفتاة التى كان يمدحها فى البداية، وتقدم لها كل هؤلاء الفرسان الذين عدهم.
(۲۲) اللى: الذى.
(۲۳) الحوض العامر: أى على حوض المصطفى يوم الحشر ـ الكرعين: الكتفين .
(۲٤) الجودة: الجود ـ علم: يعنى فارس عظيم كالعلم ـ كايد: مسبب للكيد.

(٨)

مرحب يابو دور وجود

نخيل وطالق فى البستان(١)

والجمة ترتيب عجيب

دهبها نقط على القصان(٢)

لما الحاجب خط الكاتب

خط معلم فى الديوان(٣)

عيونك جوز قداريات

يهودى صابغهن بالوان(٤)

ولما خشمك برشق سيف

يمانى ظاهر للفرسان(٥)

برق شنافك نين تضاوى

دق معلم فى السودان(٦)

والرقبة بيضة وطويلة

تخلين فى لبس الكردان(٧)

وفى صدرك فساقى جنينة

وفيها طارح من الرمان(٨)

وفى وسطك قصان حرير

زنودك كيف الخيزران(٩)

ويا أم كعوب تقول صابون

تخيلن فى لبس الخيلان(١٠)

وانت يابنية دبلتينى

خليتينى كالعدمان(١١)

بدى هجين نطيب

نبطح بيه كل الوديان(١٢)

نمشى بيه السنة حول

ونبنى فى القاره صوان(١٣)

ننهب حول الدملج فى ايده

ولا حوله غز وعريان(١٤)

ونعيش العيشات هنية

ونسكن فى جنة رضوان(١٥)

والدنيا خى دوم تميل

تخلى راسيها مدهان(١٦)

---

(٨)

(١) دور: بيوت وديار - جود: كرم؛ أى هى من أصل كريم وجواد - نخيل وطالق: تشبيه لعودها.
(٢) الجمة: قصة الشعر - ذهبها يقصد العرق الذى يسيل منها هو كالذهب.
(٣) حاجبها مخطوط بدقة خط معلم فى الديوان.
(٤) جوز: اثنان - قداريات: مفرد قدرة وهو وعاء ذو فتحة مستديرة، والمعنى أن عيونها ملونة مثل قدرة وضع فيها يهودى صبغة الثياب.
(٥) خشمك: أنفك - برشق سيفا: كحد السيف - يمانى: السيف يمانى وهو أشهر السيوف.
(٦) برق شناڤك: البرق الذى تتزين به المرأة أو الحلية التى تضعها فى أنفها - نين: من أين - تضاوى: أحدث ضوءاً - دق: صنعة.
(٧) تخلين: تختال وتتهادى - الكردان: حليه الصدر.
(٨) فساقى جنينة: أحواض حديقة.
(٩) زنودك: معصميك.
(١٠) الخيلان: مفرد خلخال وهو حلية الساق.
(١١) ديلتينى: أصابته بالذبول - العدمان: غير القادر على الحياة.
(١٢) هجين: جمل - نبطح: نسير فى البطاح.
(١٣) حول: مدة تقارب العام - القارة: الصحراء - صوان: بيوت حجرية.
(١٤، ١٥) الدملج: الأساور التى تتحلى بها الأعرابيات - لا حولة: لايحولنا - الغز: الأعداء والمعنى أنه سيخطف المحبوبة على هجينة إلى الصحراء، يعيشون فيها ولايحولهما عن ذلك أحد.
(١٦) خى: يا أخى - دوم: دائماً - تميل: تنقلب أوضاعها - راسيها: الصلب فيها - مدهان: مصاب بالإهانة.

(٩)

خَطَرَ زُولِكْ خَايَلْ مَبْهَاَه
قَلِيلْ مِثِيلِك فِى الْحَيَيِن(١)
اِللى تَايِبْ تُوبِة لِلَه
اِنْ شَافِكْ يِحِصْلُه تَظْنِين(٢)
اِلى طَالِكْ فِى حَدْ زَهَاَه
حَكَمْ خِير الدُنْيَا والدِين(٣)
اَنْتِ غِيرِكْ مَاَ يِرِيدْ مَعَاه
اَنْتِ غِيرِكْ مَاَ يِرِيدِ حِزِين(٤)
انْتِ فِى الجِيلْ اِللى رِيْنَاه
خِلاَفِك مَاَ فِيه نِسَاوِين(٥)
أَمْنِيْن لِبِسْتِ سَمْح سِمَاَح
اِللى غَالِى يُوْمِ التَتْمِين(٦)
اِللى مِنْ صَايِغْ مِتْوَصَاه
اِللى مُوْدَقَة بِيَاعِين(٧)
أِمْنِيْن لِبَسْتَ سَمْح سِمَاَح
حَرِير عَلَى كُل تَلاَوِيْن(٨)
جَبِينِكْ يَشْعلْ مِنْ ضَاوَاَه
قَمَرْ لَيْلِك عَشَرَة واثْنِيْن(٩)
عُيُونِك مَاَ اِلَهُمْ تَشْبَاَه
تُقُول قَدَارِى مَجْلِبِين(١٠)

(١٠)

وَيْن خَطَرْ لاَوِى كِيمَاَرَه
سَبْحَاَن اَلْمُولَى صوَّرَه(١)
يَمْشِى فِى مَشْيَة بِكِبَارَة
حَاكِمْ مِنْ اَلْدَولَة العَلَيَّة(٢)
حَاكِمْ مِنْ الدَوْلَة الكِبِيرَة
طَاَيِح وَمَعَاَه خَدَادِيمَه(٣)
مَاَ وَالِى عَارِف تَكْلِيمَه
لاَ عَارِف زوْل الغَاوِيَة(٤)
مَا عَارِف زُوَل مَلاَغَاتَه
يَمْشِى فِى مَشْيَة بَتَبَاتَه(٥)

---

(٩)

(١) زولك: خيالك - خايل مبهاه: فى كامل بهائه وخيلائه - مثيلك: أمثالك.
(٢) إن شافك: إذا رآك - تظنين: شك فى نفسه وورعه.
(٣) اللى: كلمة فصيحة بمعنى الذى - حد زهاه: حد زهوته وقوته.
(٥) ريناه: رأيناه - نساوين: نساء.
(٦) امنين: من أين - سمح سماح: أشياء سمحة وجميلة - يوم التتمين: يوم ما تثمن الأشياء.
(٧) متوصاه: أى أوصى به - اللى مودقة بياعين: الذى ليس بصنعة صاغة بياعين، يعنى أنه صنع لها خصيصاً.
(٨) تلاوين: ألوان.
(٩) يشعل من ضاواة: يشتعل من ضوئه وبهائه.
(١٠) ما الهم: ليس لهم - تشباه: شبيه - مجليين: أى قدور لامعة صافية مجلوة.

(١٠)

* الراوى سيف نصر وهيدى.
(١) وين: أين - خطر: مشى - كيماره: ما تتخرم به المرأة يسمى كيمار - صوراه: أى الذى صوره، والمعنى أينما خطر له الحبيب ولوى خرامه بدلال تذكر المولى الذى أحسن تصويره.
(٢) بكباره: بكبرياء - الدولة العلية: المقصود تركيا، والمعنى أن المحبوبة فى كبريائها تشبه حاكماً أو أميراً تركياً.
(٣) خداديمه: خدمه، وهنا استمرار تشبيه المحبوبة بالحاكم التركى فى هيبته.
(٤) تكليمه: لغة كلامه - زول: شبيه أو خيال يماثله - الغاوية: الحسناء.
(٥) ملاغاته: ملاطفته والحديث معه - بتباته: بثبات، والمعنى أن المحبوبة فى كبريائها لا يقدر أحد على الاقتراب أو الكلام معها أو ملاغاتها.

وانتِ جبتْ من وصفاته

يأخزرة عين الكوهيّة(٦)

جبتِ منه يامزيونه

الشفّة وسواد عيونه(٧)

من حازك فايز ياعونة

لو كنت بالفين نقيّة(٨)

لو كنت بالفين غنيمة

وسطك خايل في التحزيمة(٩)

فيك فواكه ما حان حينه

كيف بساتين الشاميّة(١٠)

ضيّ جبينك بان شعيله

خدك وشنافك تمثيله(١١)

كيف هلال اتناشر ليلة

اتلاقى هو والفجريّة(١٢)

بيضة والنيبان مجالى

تصويرك تصوير غزال(١٣)

الشفة قرص عسالى

والرقبة شيشة مليّة(١٤)

والها اثنين سماح نقايا

مستوفين بأحسن غاية(١٥)

كبايات قزاز ملايا

مردوعات على صينيّة(١٦)

وكعوبك شمعات منارة

يضوّن في دكان نصارى(١٧)

طامع فيها الخازنداره

يتفسّح في ايام فضيّة(١٨)

يامول الجمة مسفية

---

(٦) جبت: حزتى أو جلت - خزرة عين: حبة عين - الكوهية: السيطرة الخارجة، وهو يشبه عين المحبوبة بعين صقرة جارحة؛ وهى المثل الأعلى فى جمال العين لدى البدوى.

(٧) يا مزيونة: يازينة، والمعنى أنها أخذت، أيضاً، من هذا الحاكم التركى جمال وجهه.

(٨) حازك: صرت فى حوزته - ياعونة: ياعون لمن معك - نقية: مهرة منتقاة، والمعنى أن منْ صرت له فهو الفائز مهما دفع من مهر.

(٩) غنيمة: ما يغنمه الفارس من الجوارى - التحزيمة: الحزام.

(١٠) فيك فواكه: فى جسدك - ماحان حينه: ماحان أوانها كما فى بساتين بلاد الشام.

(١١) ضى: ضوء - جبينك: جبهتك - بان: ظهر - شعيله: ضوء شعلته - شناف: ما تتزين به المرأة فى أنفها - تمثيله: تمثيله أو مثاله.

(١٢) اتناشر: اثنا عشر، ومعنى البيتين أن ضوء وجه المحبوبة وهو يضوى والشناف معلق فى أنفها كأنه هلال تلاقى هو والفجر، فالشناف كالهلال والوجه كالفجر وقد تلاقيا معاً.

(١٣) بيضة: بيضاء ؛ أى المحبوبة - والنيبان: أسنانها - مجالى: مجلوة - تصويرك: صورتك، والمعنى أن المحبوبة بيضاء وأسنانها بيض مجلوة مثل صورة غزال.

(١٤) الشفة: الشفاه - قرص عسالى: قرص عسل - مليّة: ممتلئة.

(١٥) الها: لها - سماح نقايا: عيون جميلة منقاة كأحسن ما يكون.

(١٦) كبايات: كؤوس - قزاز: زجاج - ملايات: ممتلئة - مردوعات: مصفوفات، والمعنى أن عيونها الجميلة تشبه حدقاتها، فى استدارتها كؤوساً ممتلئة فى وسط صينية.

(١٧) يضون: يشتعل ضوؤها - دكان نصارى: المقصود كنيسة أو مكان تعبد النصارى.

(١٨) الخازنداره: الوالى التركى - يتفسح: يجعلها فسحة له - أيام فضية: أيام لاشئ فيها يشغله، والمعنى أن كعوبها مثل قطع الشمع التى يرونها فى الكنائس أو القصور التى يتنزه فيها الوالى التركى فى أيام فضاه.

(١١)

الك زمان ياعين ناسية ... علينا والواجب نقصان(٨)

مقاعدك مع الزاينين(١) ... الغية مش بقول وقيل

جت تدودش عوم الجيل ... وحيلات وتزويق لسان(٩)

عيون الدامى بوجنحان(٢) ... ما أنت يصيد عويل

مرحب خزرة بوكمبيل ... ولانك ثوبة للرعيان(١٠)

تعالى جاى عليك أمان(٣) ... انت سلالة من حر لسيد

عذرا منسوبة وتخيل ... جداد منسب للشجعان(١١)

تخف الشايب والشبان(٤) ... انت سلالة من حر لسيد

على الغاوى راحت ليل ... جداد منسب للشجعان(١١)

يدوم يشاكى للجيران(٥) ... نقودك يوم براد الخيل

تفضل ما تبقاش بخيل ... منين تلاقى بالظلمان(١٢)

انا وياك اليوم اخوان(٦) ... الخاطر كملها تكميل

خيارك تمشى بالتعجيل ... تقيل وشيلها العريان(١٣)

انضارى تسحب بالوخدان(٧) ... نقول كلام وراحت ليل

تفضل ما تبقاش تقيل ... على الغالى وأيام زمان(١٤)

---

(١١)

* الراوى الشيخ جندل الطحاوى (من مشاهير كف العرب وأحفظ الرواة).

(١) الك: لك - مقاعدك: جلساتك - مع الزاينين: الناس الزينة، والمعنى أن العين من كثرة البعاد نست مقاعدها وجلساتها مع الأحباب.

(٢) جت: جاءت - تدودش: تمشى مشية فيها دلال وغية - عوم الجيل: صغيرة السن - الدامى: الطير الجارح، والمعنى أن الصبية التى ترقص فى الكف جاءت تمشى بمشية مدللة، صغيرة السن ولها عيون صقرة جارحة لها جناحان.

(٣) خزرة: حبة - بو كمبيل: يقصد الصقر وهو الذى يغطو عينيه بكمامة يسمونها كمبيل - جاى: جهتى، والمعنى أن المحبوبة يرحب بها ويناديها بذات العيون الجارحة كأنها صقر مكمم، ويناديها اقتربى منى وعليك الأمان.

(٤) عِذرا: عذراء - منسوبة: معروفة النسب - وتخيل: تعجب خيالها - تخف: أى تذهب بعقل الشايب والشبان، والمعنى أن تلك البنية معروفة النسب تعجب كل من يراها بل يخف عقل الشباب والشايب من جمالها.

(٥) الغاوى: الطالب المفتون - يشاكى: يشكى، والمعنى أن غاويها يظل طوال الليل يشكى وجده للجيران من شدة فتنتها.

(٦) ما تبقاش: لاتبقى أو تكون، والمعنى أنه يدعوها لتجلس معه ولاتكون بخيلة؛ فهو وهى بعد الأمان الذى وعدها به أخوان.

(٧) خيارك: أى ما اخترت - التعجيل: المشية السريعة - انضارى: عيونى - تسحب: تتسحب - الوخدان: مأخوذة بك، والمعنى أن الفتاة تمشى مسرعة أو هى اختارت أن تمشى مسرعة لتتعلق عيونه بها مأخوذة مبهوتة.

(٨) يدعوها للتفضل ثانية وألا تتقل عليه وترد دعوته ويكون واجب الضيافة ناقصاً.

(٩) الغية: الهوى والمحبة - حيلات: جمع حيلة - تزويق: تنميق الكلام، والمعنى أنه يحبها فعلاً وليس كلاماً مزوقاً أو حيلة من حيل الشبان.

(١٠) للى: للذى - عويل: قليلة النسب أو الأصل - ثوبة: غنيمة، والمعنى أنه يعرف قدرها؛ فليست هى من أصول عويلة أو هى امرأة غنمها الرعيان فى الحروب.

(١١) منسب: ذو نسب، والمعنى أنه يعرف أنها من سلالة حرة من سيد لسيد، وأجدادها لهم أنساب عريقة ممتدة للفوارس الشجعان.

(١٢) براد الخيل: ساق الخيل - منين: من أين - تلاقى: تلاقوا بالظلمان إثر المعركة التى صارت غباراً مظلماً، والمعنى أنه سيحارب من أجل أن يحصل عليها ويقودها غنيمة.

(١٣) الخاطر: الفكر - تقيل: ثقيلة فى وزنها، والمعنى أنها جميلة وممتلئة وسيحملها العريان له غنيمة يوم يظفر بها.

(١٤) نتحدث عن الأحبة حتى تنقضى الليالى.

فِى الدُّنْيـــا خَىَّ دُوْمَ تِمِيــــل

تَخْلى بِرَاسِيـهَــا مَنْهَــانَ(١٥)

الدُّنْيـــاَ خَىَّ دُوْم تَمِيـــل

تَخْلىَ تَاقْلِهــا مِنْهَــانَ(١٦)

اللـى يَنْدَم بَاليُــوْم يَمِيــل

تَقِيـل حُـمُـولَك عَلَى الانْسـانَ(١٧)

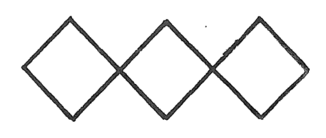
اللى يوصلهـا بفـرد نصيـده

عينك عين مراعى صيده(١٨)

(١٥، ١٦) خى: يا أخى ـ دوم: دائماً ـ تخلى: تجعل ـ راسيها: سيدها وكبيرها، والمعنى أن الدنيا تغير أحوال الناس؛ فالسيد يصبح مهاناً.

(١٧) اللى: الذى، والمعنى أن من يندم على ما فاته يصبح كالحمل الثقيل على الناس.

(١٨) يوصلها: يصل بها ـ فرد: سلاح أو مسدس ـ نصيد: يصبح لنا صيداً، والمعنى أن مَنْ يحاول الاقتراب منها سيجعله صيداً فداءً لتلك المحبوبة ذات العيون التى تشبه الصقر، أو مراعى صيده وهو الطير الجارح.



تنويعات فولكلورية
على أوتار الزمان والمكان
بصور تشكيلية
(٢)

د. سلمى عبد العزيز

استكمالاً لدراستنا السابقة فى العدد ٤٧ التى أظهرت حركة من حركات الإبداع الفنى، فى مجال الرسومات الشعبية، والتى أظهرت فى التعابير والتشكيلات الفنية صيغًا جمالية وموضوعية لم تكن مطروقة من قبل فى هذا المجال. وتعود، أيضًا، أهميتها إلى أنها ارتبطت، فى كثير من خصائصها الجمالية بالتصورات البيئية وبالمعتقدات والحكايات السائدة فيها، واستمراراً للدراسة ذاتها فإن هذه الجزئية تطرح آثار هذه الحركة الإبداعية الشعبية؛ باعتبارها أسلوباً يعبرعن الزمان والمكان فى أعمال بعض من الفنانين التشكيليين الأكاديميين الذين تعايشوا مع هذا الأسلوب، واستلهموا من أداته الكثير من صفاته ومن خصائصه.. وبعدها شكلوا أسلوباً متميزاً وأظهروا فى أعمالهم هذه أهمية الاستلهام من الرسومات الشعبية؛ باعتبارها معبرة عن الظواهر المكانية، وعن حركة الزمان وصيرورته.

المصور محمود سعيد.. عاشق ملئ الإحساس الاجتماعى والمعبر عنه بأشكال مختلفة..

يطغى الفكر على التكنيك، والتوترات بين الشعبية فى أصولها التاريخية، والتاريخية فى واقعها المتغير. وعلى هذا الصعيد، فإن المعانى التى توصل إليها الفنان محمود سعيد (١٨٨٧ / ١٩٦٤ م)، تكمن، فى منح البعد الجمالى فى أعماله، قيمة أولى؛ ولكن هذه القيمة لم تنفصل عن رؤيته للإنسان الاجتماعى فى حياته اليومية، وفى سلوكياته اليومية، ولم تنفصل، أيضًا، عن جذورها المتباينة بين التراث والواقع المعاصر له. وبالتالى، فإن الواقعية، فى أعماله، تتجسد فى التعبير عن مشاعر باطنية، تعبر، فى الوقت ذاته، عن معان خارجية، وداخلية للشخوص الشعبية والاجتماعية فى الوقت ذاته.

هذا البعد التقنى فى أعمال محمود سعيد لا تكمن تفاصيله العملية فيما أنجزه هو؛ ولكن ضمن مناخات اجتماعية، وسياسية، وفنية، تمثلت، بعد ذلك، باعتبارها دوافع جيل من الفنانين برمته إلا أن «محمود سعيد»، ضمن هذا البعد التقنى، له تميزه الواضح؛ أى الأسلوبى، فهو خلق جمالى له مفرداته التراثية، وإن لم تكن اختياراً فولكلورياً، فهذا لم يكن فى وقته اختياراً مطروحاً على ساحات تلك المناخات، إلا أن أطروحته من النصوص التشكيلية اقترنت بالموضوعات الفولكلورية بشكل ما، وجعلتنا إزاء الواقع الشعبى، والاجتماعى بأبعاده الزمانية والمكانية. وهى الأبعاد ذاتها التى لو أضيفت عليها الأبعاد الفولكلورية لأصبحت نصوصًا تحفظ لنا الرؤية الفولكلورية للموضوعات التى شكلها، جمالياً، محمود سعيد.

تبلور أعمال الفنان، منظوراً لاستلهام الفن الشعبى، وربما سيكون هذا البعد هو الأكثر رسوخًا فى أغلب أعماله، ففى هذا الجانب بالتحديد، يؤكد الفنان على إحساسه بالشخوص الشعبية

فى واقعـها الاجـتـماعى؛ فنراه يطرح صـياغـتـه على أهم العلاقات البنيوية، للوحاته المتضمنة هذه الرؤية، فجاءت من حيث التكوين رصينة البناء تخـرج عن المألوف فى عـصره، مكونًا ملونًا غـزيرًا فى تعدده، يخلق عـلاقـات حـمـيـمـة بين الحجوم بثقلها فى المسطح العام للوحة، وبين محورها الفاعل فى الموضوع. كل مساحة لونية، وكل خط منغم، ومحور فى تلك البنائيـة سواء كـان ثانويًا أو مركـزيًا، يبـدو وكـأن اللوحـة بدونه لاتعبر عن إحساسه بهذه الشخوص.

تتلمذ الفنان «سعيد» على يد الفنان زانييرى، فى مرسمه بالإسكندرية، واستمر معه ثلاث سنوات منذ عام ١٩١٥ إلا أن تأثير أستاذه استمرعليه فترة طويلة، وانعكس هذا التأثير على تقنياته، وعلى اخـتـيـار مـوضـوعـاته؛ لذلك فإن المعـادلة التى واجهت الفنان، كانت معادلة صعبة فى محاولة منه للاستفادة بالتقنية الغربية، وتحقيق فهم للشخصية الموضوعية المحلية، التى هى محور فكره وآماله، نفسيًا ووجدانيًا وحسيًا. ومن هنا جـاءت أعـمـالـه المتـضـمـنـة لبـعض مظاهر حى الأنفـوشى بالإسكندرية، كلوحـات بنات بـحرى، والفـتـيـات على شـاطئ البحر، ولوحة الشادوف، وبائع العرقسوس، وصيادوالأسماك فى بحرى، كل ذلك يمثل مضمونًا مشحونًا بالعمق المحلى، مدفوعًا بالرمزية والتحويرية الصورية. ونراها أعمالاً متقاربة، ومتداخلة زمنيًا مع التأثيرات الغربية فى التقنية، ونراها، فى الوقت ذاته، مضمونًا صادقًا فى ألوانها التى اقتربت بها نحو الاجتماعية البيئية بسحناتها، وطبقاتها المتنوعة، والمتعددة من خلال تعدد وسائله التقنية وصياغته العالية لها. وهذه الأعمال على الرغم من التأثيرات الغربية فيها إلا أن الإطار العام لها لم ينفصل انتماؤه عن المحلية والشعبية فى أغلب معالجاته.

والواقع أن صور «سعيد» ليست من الصور التى تحتاج إلى شرح ودفاع؛ إذ إنها مليئة بحياة تكفى للدفاع عن نفسها، وهو، أيضًا، ما يؤكده «أحمد راسم» عندما يشير إلى أن أعمال الفنان مصرية تستمد حضورها من خمرية طمى النيل، ومن حوارى مصر.

إن جذور العودة إلى رسومات قرية سلوة الممثلة للأسلوب الفنى فى هذا المجال، ماتزال الطريق الموصل إلى فن محمود سعيد. هذا الطريق وإن كان لايصب مباشرة فى محطة فن «سعيد» إلا أن اهتمامه الكبير منه بهذه المواضيع، حولها إلى قوة إشـعاع انطباعـيـة من نوع مـا، ومـعـالجة وقـيـمة تشكيلية ترتبط، إلى حـد كـبـيـر، بمـا تحمله الجذور الشعبيـة من مـعـان انطباعية بوصفها قيمة جمالية. والاقتراب التقنى من الشعبيين يعود إلى الاهتمام بالتفاصيل التشبيهية. والتلميح والإشارة والإيحاء، إنما جاءت فى صالحهما من أجل أن يأخذ التعبير الجمالى بعده الروحى، ويتصاعد معه المضمون محققًا القيمة الجمالية فى اللوحات. وإن كانت مجموعة الفنانين الشعبيين قد يستخدمون الخط فى التعبير عن هذا الاتجاه؛ فإن «سعيد» استخدم الضوء واللون بوصفها إشارات مؤقتة واهجة لملامح الأشخاص خلال اللون الدافق الحيوى، الذى يعمل على ترجمة الخيال الخلاق وعلى الاستلهام من الحياة الاجتماعية جواهرها فى الزمان والمكان.

المصور راغب عياد.. وجماليات التجربة الشعبية

كأساس حاذق لتجربته الفنية، فإن هذا الإساس سيشكل فى واقع الحـركـة بعـدًا تشكيليًـا، وامـتـدادًا لفن مـرتبط بالتـراث الشعبى، الذى يحافظ الفن المصرى على جذوره الجمالية. إذا عـمـيـقـا فى أعـمـال الفنان راغب عـيـاد (١٨٩٢ / ١٩٨٢) فسنكتشف أنها أصبحت من خلال التعبيرعن الوسط الإبداعى الشعبى، وسطا مكملا له. وبمعنى أوسع، نكون أمام الإنجاز الفنى المعبر عن المناخ الاجتماعى فى شتى مجالاته بناسه وأقوامه. إنها أعمال «عياد» التى تتميز بخلق المناخ الوصفى الممتزج بالتعبير الروحى وبقيمه الخطية. إن مثل هذه الأعمال التى صـاغـهـا الفنان نصـوصًا تشكيليـة؛ توقظ على الدوام فى ذاكرتنا الإبداع الزمانى، والإبداع المكانى، أو كليهما، معًا، فى آن.

ولأن طغيان الحياة الشعبية امتلك موهبته، حتى صار له مرشدًا، فقد اندفع يصور مظاهر الحياة الشعبية فى مجالاتها المتعددة، فى الأفراح، الأسواق، الموالد، فى الغيط، فى الزار.. ولم يفته أن للخط حدودًا لا نهائية للتعبير عن الحركة، والخط من الناحية الجمالية يفيض حيوية، وتكمن فيه قوة التعبير، وينبض الموضوع بكل الحساسية والمثالية وينساب، فى حركته رقيقًا، عنيفًا إلى المتلقى.

أعمال الفنان «عياد» تقع تحت مفهوم الدراسات السريعة، وأحيانًا تغلب عليها المفردات التقنية فتصبح أعمالاً متكاملة. كان يرسم بدقة، ببساطة متناهية، ولاتعارض بينهما حين تريد أن تحـاكى الأثر الأصلى دون أن تكون بعـيـدًا عن ذاتك الفنية. والفنان، مع الموضوعات الشعبية، يتمتع بمهارة تحديد البـؤرة المهـمـة فى جـوهر تلك الموضـوعـات، سـواء أكـانت موضوعات عن الإنسان، عن الحيوان، عن مظاهر جماعية. إن فى الموضوعـات تربة دافئة فـيـها حرارة الإنسـان وسحنة سـمـراء، سـرعـان مـا تحـولت تلك التـربة إلى قـاعدة استلهـام

وانطلاق للفنان «عياد»، وسرعان ما تحولت معه إلى أعمال تسجيلية، وإلى تجمع فنى يميز أسلوبه التقنى الجمالى عن رفاقه فى ذلك المناخ التشكيلى.

ومن هنا لا نرى فرقًا حين يصور الإنسان، وحين يرسم الحيوان، فكلاهما بالنسبة له موضوعان يستحقان التسجيل، دون أن يطغى التكنيك على الفكرة، ودون أن تهيمن المهارة على العفوية. إنها خطوط عميقة فى إرشاداتها، وإنها من خصائص الأسلوب الشعبى فى تجربته الجمالية، التى عكست بتأثيرها على أسلوب الفنان راغب عياد منهجية التعبير، وفرضية الاختيار. فكان من المهم بالنسبة له بوصفها باحث فى هذا المجال الاجتماعى بأدواته التعبيرية والتشكيلية، أن تكون له الرؤية الذاتية فى اختيار الموضوعات، ثم فى اختيار الوسيلة المثلى للتعبير عنها فى خصوصية تشكيلية، ومن واقعها المعنوى والمادى، وذلك بهدف التوصل إلى تعبير حيوى صادق مبنى على التوحد بين الذاتية - «عياد»، والواقع المعايش له. يريد الفنان من ذلك تجسيد الواقع فى أسلوبه الفنى.

وفى اعتقادى أن إبداعات الفنانين محمود سعيد، وراغب عياد، تمت من خلال السيطرة الكاملة على الموضوعات المستلهمة التى تضمنت أبعاداً اجتماعية وليست شعبية بالمعنى المتعارف عليه الآن، وتؤكده الدراسات الفولكلورية. حيث كان هناك اعتقاد، شبه شائع بين الأوساط المثقفة فى مصر فى ذاك الوقت، بأن المشاهد التى ترتبط بالباعة الجائلين، وبالأسواق والنسوة فى أزياء بنت بحرى، أو فى أزياء بنت البلد بالملاية اللف، إلى جانب المناظر العامة التى تعكس الموالد والزار، مع الاعتقاد فى أن الأحياء الاجتماعية القديمة بأصحابها من الحرفيين والمهنيين، كلها تقع تحت مفهوم الشعبية. مما دفعهما وغيرهما إلى رسم تلك المواضيع بشغف وحب كبيرين. ومهما تعددت الصياغات فإنها تتسع، فى وهج العملية الإبداعية فى فن الرسم، فى الزمن الذى عاشه الفنانون الرواد وغيرهم، كان المشكل الفنى يناسب ويوازى المشكل الاجتماعى فى حينه. والفن إن لم يكن مرآة صدق وأصالة فهو المعنى الذى بحث فيه ذلك الجيل، ضميراً وواقعًا، ومعايشة مع الحياة فى واقعها الأصيل. فالفن والآمال كلاهما كانا يتوحدان فى التعبير عن تفاصيل البيئة المحيطة بالفنانين.

قصة عاشق الحياة الشعبية

المصور حامد ندا.. ارتباط بين الماضى والحاضر

للبحث عن صيغ جمالية معاصرة، ولإيجاد حوار حول الإبداعية الشعبية فى فطريتها، باعتبارها عالمية فى إنسانيتها الفنية حرص المصور حامد ندا، ابن حى البغالة، وسوق السمك بالسيدة زينب، أعرق المناطق الاجتماعية بالقاهرة، على أن تكون حياته، فى طفولته، هى الذاكرة الفنية له فى الكبر، وهى من أسباب بحثه عن جماليات شعبية لها خصوصية التعبير، وقادرة على المواءمة بين الموضوعات الاجتماعية والحسية، وبين الموضوعات التعبيرية لتشكيل نصوص لها أبعاد الفنون الجميلة من واقع مكانى ومن منظور لازمانى، ولها إطلالتها على العالمية فى آن.

وفى إطار هذا الاتجاه، تفوق المصور حامد ندا على معاصريه، وخطا خطوات شاسعة فى الاقتراب من الأبعاد الفولكلورية، وعبر عنها بالفن الجميل. لم يتوقف «ندا» عند مرحلة الاستلهام والتوظيف من ينابيع الفن الشعبى، وإنما عاشت أفكاره عنهما مراحل تعتبر أرقى مستويات الارتباط بين ثقافته وبين روافد هذه الينابيع، فجاءت أعماله، أيضًا، أرقى مستويات الخلق الفنى؛ فكانت مفردات ثقافية بمثابة تحرى الأحداث التاريخية والميثولوجيا، وبمثابة كشف النواحى الإبداعية الشعبية لكل منهما، فى صميم الإبداع المصرى بشقيه الرسمى والشعبى. كل ذلك الاهتمام، من الفنان، لكى يستخلص منها مفردات جمالية، وعبرة اجتماعية، وخيالات أسطورية وأفكاراً تسمح لأدواته الفنية بالتعليل، والتفسير، والبناء التشكيلى.من محصلة ذلك كله، يرفض ندا أن يكون محترف فن على طريقة تقليدية، تقضى بأن يعمل الفنان فى تصوير الأشياء تصويراً يبهر الآخرين من الناحية الشكلية ، أو الزخرفية، ومن خلال تفاعل التشويه مع التحريف، أو من خلال حرفية عالية، دون خلفية واعية بأهمية تلك الحرفية، وعلاقة ذلك بالموضوعات واقترابها من الحس الاجتماعى، وكان هذا مطلبه وأمل رجاه دائمًا. أيضاً يرفض ندا أن تكون الأعمال مجرد طفو على سطح المعانى، وأن يظل التشكيل فى إطار مناطق الضوء والظلال، دون عناية، على سطح وأرضية اللوحة؛ فخرجت أعماله حيث الأبعاد المستوية، وحيث تتطاير العناصر بحرية، بطلاقة، متنقلة من نقطة إلى أخرى، ومن فكرة إلى هدف. مما يزيد من فاعلية جزء من جزئيات التشكيل، ويضعف جزئية أخرى، لأن الجزئيات، بوصفها عناصر تتغير مواضعها ومكانتها بتغير مراحل الفكر والفلسفة أكثرمنها فى التصور المثالى للتشكيل العام، حتى لوتضمنت اللوحة كل الجزئيات، بوصفها أجسامًا متعادلة أو متنافرة، فإنها تتأثر بدورها بالأجسام المحيطة بها، ولكن من الأهمية أن تكون اللوحة فى سياقها الجمالى متوازنة. هكذا عاشت أعمال «ندا»، تحقق كل ما نادى به، وآمن بأهميته، فى سيادة التفرد الفنى، والتعبير عن الريادة الفنية.



- عربة السيرك — الفنان/ عبد الهادى الجزار

- أسرة مصرية — الفنان / حامد ندا

- الفلاح والثيران — الفنان/ راغب عياد

- امرأتان ريفيتان — الفنان/ راغب عياد

- بائع الحمير فى السوق — الفنان/ راغب عياد

- دنيا المحبة — الفنان/ عبد الهادى الجزار

- فتاة السويس — الفنان / حامد ندا

- سوق القرية — الفنان/ راغب عياد

ولا يمضى وقت طويل، حتى أصبح لفن حامد ندا الريادة فى هذا المجال، الذى عبر عن الشعبية المصرية بمنظور فولكلورى وبرية اجتماعية. ولم تخط خطواته ناحية المباشرة والهتافات؛ بل ناحية البحث عن المقومات الجمالية الكفيلة بالتعبير عن الفولكلورية، والاجتماعية فى سياق التشكيل الفنى؛ لأن التاريخ الفنى العالمى أصبح من محصلته الإبداعية.. وأصبحت تجربته الذاتية هى الركيزة الأولى فى بناء لوحاته. واختلفت الحركة الداخلية البنائية لأية لوحة، لتسمح للهمس المصرى بملء كيان العمل الفنى، وتتكون معها قصة العشق الشعبى. كل هذا أصبح جزءاً واضحاً فى عملية توثيق خصوصية الماضى الفنى المصرى بملامحه الإفريقية والعربية، وفى عملية إعداد كشاف عن مفردات الفن الشعبى، باعتباره مادة لاتجاه وأسلوب يتداخل فى عملية التعبير عن بعد جمالى يصل بهذا كله إلى العالمية.

وقد ساعد على ذلك، إدراكه المعرفى والثقافى العالى بالتقنية الحديثة فى الفن، وارتباط ذلك بالمدارس الغربية كالتعبيرية، والسيريالية، وانعكاس هذه المحصلة على أسلوب ندا الجمالى، الذى لم ينفصل، يومًا، عن التقائه بالتجريدية الشعبية بالتحديد، ولا عن الرؤية الجمالية والتلخيصية للفكر الشعبى.

هناك تصور عند البعض، مؤداه أن الفنان حامد ندا، مدين بالشئ الكثير للفن المصرى عامة، أو هو مدين القدر إلى المدارس العالمية، أو هو مدين لهما معاً. ربما يكون هذا واقعًا عند التعرض لأعماله بشكل عابر بالقدر ذاته للمدارس. ولكن المتعمق، والمدرك لإهمية دور إبداع ندا فى الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة، يجد أن الحقيقة، تظهر، من الناحية الموضوعية أنها تؤكد على أن فن حامد ندا مدين لكونه مبدعه، مدين لثقافته، إلى شخصيتها المستقلة بالتحديد. ذلك لأن حامد ندا وفنه، وجهان لعمله واحدة يعرف بأسلوب حامد ندا. والإشارة السابقة بموضوعيتها وحقيقة نصها، تعنى أن أعمال ندا كفيلة وحدها وبمحتواها الفكرى والجمالى.

إلى جانب ذلك، فإن الحقيقة الثابتة التى فرضتها أعمال الفنان حامد ندا باعتبارها ظلال على الآخرين من المبدعين، أنه قلما يتواجد من يعبر بكل الدقة والوضوح عن شخصية صاحبه ومبدعه، وتسميه باسمه وتكاد تصفه، كما فى حالة أعمال الفنان حامد ندا. فكانت من أهم صفات الفنان الإنسانية أنه شخصية متعمقة إلى أبعد حدودها المعرفية، متحدة مع ذاتها من ناحيتى التناول والعطاء، فكان مستمعاً جيداً، معطاء لكل طالب معرفته، مثابراً مع طلابه، متألماً لمقلديه. يحب الصمت بلا افتعال، ويحب أن يسمع من أعماله صوتها الشجى العالى النبرة معبرة عن نفسها.

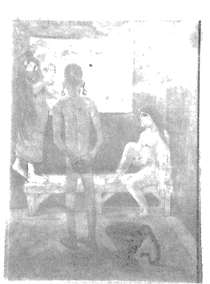
ومن البداهة، ومن المنطقى، أن تكون هذه الشخصية من الناحية التعبيرية التشكيلية مهتمة، فى المقام الأول، بدراسة العمق الحسى، المادى للوحاته. فالعمق كان المشكل الجمالى والعنصر التركيبى للوحاته، باعتبار أن تصور ندا عن الأشكال «العناصر»، ودورها فى بناء أية لوحة ضرورة حتمية فى البنية التأسيسية لها. أما تصوره عن العمق فيرجع إلى فرضيته الفلسفية عنه، متصوراً أنه فضاء كونى تعيش فيه الأشكال وحدها. وأن الفضاء بمثابة المحتوى الذى تصب فيه المعانى من وراء حضور الأشكال وتوظيفها فى اللوحة. بالتالى فإن الأشكال، بهذا التصور، تأخذ طريقها إلى الزوال، أما الفضاء فهو كونى قادر على الاستمرار، واحتضان أشكال جديدة، وهذه هى صيرورة التعبير الفنى. وعلى الجانب الآخر من فلسفته حول العمق، أن العمق هو المكانية التى تمثل بذاكرتها خصوصية الأشكال فى كل زمان. لذلك جاءت الأعماق فى أعماله محوراً جماليًا رئيسيًا، وتكاد عند تصنيفها من الناحية التشريحية، أن تعتبر كل عمق لوحة قائمة بذاتها، لأن التأثيرات اللونية، ووحداتها التشكيلية، ومفرداتها الجمالية، المنتشرة فى السطح بكل دقة ورقة تؤكد هذا المعنى.

بحث الفنان ندا عن مضامين شعبية لموضوعاته الذهنية كافة ، فهى أشياء ركز على استخداماتها، فى أغلب أعماله، بحث عن حسن ونعيمة، المرأة والحصان، امرأة وقط، ابن البلد، المصلى والسحلية، أسرة شعبية، الليل والنهار، فرح عزة، العمل فى الحقل، البيانولا، رموز الداخل...، بحث فى هذه الموضوعات عن المناخ الشعبى لها، وعن أعماقها الاجتماعية. ومن تاريخ حامد ندا مع الينابيع الشعبية: الاتجاه الفنى فى الرسم الصحفى لموضوعات متعددة فى مجلة الثقافة، وفيها صارت الأشكال الشعبية سمات ندا التعبيرية، وبحث من خلالها عن الطريقة التى تجعلها تعبر عنه وعن فكره التشكيلى. وكانت وسيلته فى ذلك الفرشاة، وسن التحبير و اللون الواحد بأبعاده الضوئية. فكان القط، والكرسى القش، وعروسة البحر، وحلاق الحى، ومزين القرية، واللمبة الجاز، والعين الحسودة، والكف المدافع، والطبلية، والأزقة والحوارى، الدراويش، الزاز، العروس فى ليلة دخلتها...

المصور ندا (١٩٢٤/ ١٩٩٠) عاش خياله، وأحلامه بواقع إنسانى اجتماعى، لم ينفصل يومًا عن قضايا مجتمعه،



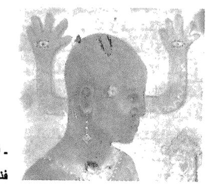
ـ الرجل والمصباح
الفنان/ حامد ندا



. تأمل
فنان/ عبد الهادى الجزار



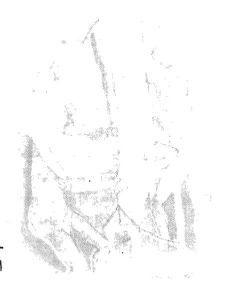
ـ المرأة والسمكة .
الفنان/ حامد ندا



ـ الرجل الأخضر
فنان/ عبد الهادى الجزار



ـ ابن البلد/ أو مصر الحديثة
الفنان/ عبد الهادى الجزار



ـ الشادوف
الفنان/ راغب عياد

وطموحاته حول البحث عن ملامس بصرية، ورموز مصرية. عاش يصيغ لنا فلسفة بصور تشكيلية تمنطق الاشياء بشكل غير مباشر «الفن حين يخاطب الآخرين مباشرة لا قيمة له، وعندما يصبح غير المباشر فى تعابيره فإنه يحرك التفكير فيه، هذه هى قيمة الفن وإحدى أهدافه: «لذلك تعلمت من الفن الشعبى؛ لأن الفن الشعبى فيلسوف ذكى ملئ بعلامات الاستفهام.» ، ويختتم ندا تعاليمه النقدية بقوله «إن التقليد الاعمى لفنون ومدارس الغرب، عند بعض الفنانين جعلنا ننفصل عن بيئتنا المصرية الصميمة، وبالتالى انفصلوا بأنفسهم عن التراث والحضارة والفولكلور من أمثال وحكم عايشت وجداننا آلاف السنين».

المصور عبد الهادى الجزار.. شعور وعقلانية فوق الوعى والعقلانية

دعوه يعيش فى السحر الذى أحبه.. فهو لا يريد أن يعرف الأشياء، «الجزار» فكره صاغه كلمات ونقشه وشماً، عن ترنيمة شعبية، وحفرها رسمًا على سطح ورقة وهى منقوشة المعانى فى نفسه. ثم يستكمل الجزار كلماته بقوله: «فإن الحياة مع المعرفة، لا أستطيع احتمالها، لأن المعرفة شئ لا يعرف إلا فى اللاوعى؛ لأننا مضطرون إلى المعرفة الكلية، ولا نستطيع أن نفصل أنفسنا عن هذه المعرفة». بهذه الترنيمة ردد الجزار معاني فلسفته فى الحياة، والفن، وفى التعامل مع الواقع «طوابير طوابير.. فى جنون تجرينى.. شايلين براقعهم، فاكين ضفايرهم.. واشمين سواعدهم فى فجر العيد».

ولكن ثمة بعد تأصيلى، جعله الفنان الجزار أكثر قرباً لذاته، وهو عالم الشعبيين، وعلينا بهذا الصدد، كما علينا أن نفسر أو نحلل مواقفه التحليلية للموضوعات الفنية التى وقفت فى مصاف الحزن والتشاؤم، وأحيانا إلى جانب التعبير عن عالم، قائم على المظهر الخرافى اللاعقلانى، الإنسان فيه فكرة تباين فى الصراع المتواتر بالفرح والألم، بالتشويه الفنى والاتزان اللاموضوعى فى ربط العناصر، وإيقاع الكتلة والفراغ الإنسان محور ومحوره التعسف لصور من عالم الواقع، تمتص منها الحيوية لتتفق مع الرؤية التشاؤمية للمواقف مع ما نادى به يونج «بأن اللاشعور قائم فى أن «قوانين» اللاشعور تتكون من أساطير، وذكريات جنسية عنصرية، وأمور لا عقلية انحدرت من الحياة البدائية دون تغير وتظهر فى أوقات الشدة»:

عاشق من الجن تايه فى بحور
ويصن
يغسل ذنوبه فى تراب العمر
طالع على القاضى وتحت منه بير
نصه الفوقانى جنس
مزروع فى وادى النوم
نوم الصبايا ويا وحيد القرن

ولد الجزار فى ١٩٢٥ بمدينة الإسكندرية وانتقل إلى القاهرة ليعيش فى حى السيدة زينب وهو فى عمر الـ ١٥ عاماً تقريباً. وعاش الليالى التى اعتادها الحى فى الاحتفالات بالمولد النبى، والليلة الكبيرة للسيدة زينب رضى الله عنها. إلى جانب ذلك فإن السيدة زينب باعتبارها منطقة اجتماعية محافظة على تقاليدها السلوكية المتوارثة، من حيث الاعتقاد بالموروثات الشعبية فى العلاج الشعبى، والاحتفالات والمناسبات المختلفة، من مظاهر التعامل اليومى والحياتى كالأسواق والباعة الجائلين، والنداءات ذات الوقع الخاص الملحن، والواصف للبضاعة بالتشبيهات المستعارة، وانتشار القهاوى باعة الفطير، والصناعات الحرفية التقليدية، وانتشار الدراويش، وباعة العطور. وبمعنى آخر قد شكلت كل هذه العناصر عبقًا خاصًا للمنطقة، أثر بدوره على الفنان عبد الهادى الجزار، تأثيراً أضاف إليه مادة من الاستلهام لا تنضب، ولا تقف فى الجانب المعارض لفكره، إنما وجدها الجزار مادة طيعة يمارس من خلالها تطبيعاته الفنية فى موضوعات كاشفة لها، بالأسلوب النقدى التشكيلى لبعض مظاهرها الاجتماعية والسلوكية، فكان «الإنسان» محوره الأول ووسيلته المثلى ولاثارة أسطورته الواقعية، بتصور اللاعقلانى مجسدة العناصر الأخرى الخيالية فى تركيبات مركبة «جزارية»، لا تعيش إلا فى لاشعوره هو بالتحديد. كانت حالة النقد بالتشكيل، تعكس من الجزار نوعًا من مظاهر التخلف، وغربة الإنسان داخل الحياة المعاصرة، وغربته مع ذاته مع ما تشكل لديه فى فكره ووجدانه من ردود فعل لهذه السلبيات الاجتماعية، والعادات الشعبية التى حملها معه الإنسان «الأسطورى» للقرن العشرين.

ومن هنا، فإن الفنان عبد الهادى الجزار قد أسهم فى اكتشاف قلقه على الإنسان، وحبه المتعاطف مع الحياة الشعبية، ومع مظاهرها الأصيلة. كشف عن توتره تجاه السلبيات التى أحاطت بتلك المظاهر، وقفت فى حالة سكون، وأوقفت معها الإنسان فى موضعه، وبالتالى غاب عنه التقدم، غاب عنه العقل، ولم يبق له إلا إرهاصات الخيال، وعالم الكوابيس، والأحلام والهواجس المتوترة.



ـ دعاء الليل والنهار
الفنان/ عبد الهادى الجزار



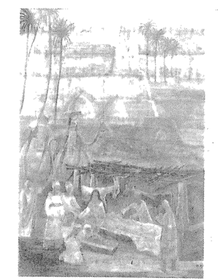
ـ الليل والنهار
الفنان/ حامد ندا



ـ فرقة موسيقية شعبية
الفنان/ راغب عياد



ـ رجل وامرأة وسمكة وعصفورة .
الفنان/ حامد ندا



ـ من وحى الريف
الفنان/ راغب عياد

لوحته ذات الدرجات اللونية الطوبية والزرقاوية، وإيقاع الكتل الإنسانية، والفراغ الضيق التكتل الخطى، والحركة الساكنة الميتة، والمعروفة بلوحة «محاسيب الست». إنها لوحة تتشكل من عناصر جمالية وتبنى على نص جمالى، إلا أنها لوحة نقدية إجتماعية، هى، أيضاً، فى عرف الواعين لوحة سياسية. الخلفية مظهر موضوعى شعبى، والمعالجة ترفض هذا المظهر، إنها تنقده وتهدمه. إن السلك الشائك الممتد من بداية اللوحة إلى نهايتها، امتداد أفقى أو عرضى، مروراً من يسار اللوحة، والسلك يرشق عين الثالث، ثم يمتد السلك ليكمم فم الثانى، ويخرج السلك الشائك ليعبر فم الأول، ثم يعلو إلى أعلى ليمسك طرفه فم السحلية أو الحرباية. إن اللوحة من حيث التشكيل الفنى والجمال متكاملة الأطراف واعية بالتقنية الحرفية. وفى الوقت ذاته لا نستطيع أن نتغافل عن التحميلة السياسية فيها، ولا عن الرموز المركبة بها.

الرموز المركبة، وهى إحدى خصوصيات فن الجزار، نجدها فى لوحة «محاسيب الست»، تبدأ من مرحلة اختيار الألوان بالتحديد، فالألوان مأساوية محددة المظهر، معبرة عن نوعية الناس الذين تملأ حياتهم تلك الخزعبلات، من رموز الوشم، ومن تضارب العناصر المادية معهم، فالإنسان الذى ملأ وجهه البياض المنفر، يعلق على يديه حزمة من الورد الخشن، يمثل الموت وزيارة القبور. والرجل الأوسطى نوعية منتشرة، حين ذاك، بما يدقه من وشم بجانب عينه اليسرى، تصور سمكة فى خطها، ويرتدى فى أذنه اليسرى، أيضاً، حلقة كالقرط، أو الأسر فى سجن التقاليد. يمثل به الرجل المشعوذ، الهائم بلا هدى، ولا هدف، الأخضر الذى لا حائل له ولا منفعة ما. أما الرجل الذى سكن يمين اللوحة وتعلوه طاقية منقوشة بعنصر شعبى، إنما يمثل الشحاذ الباحث عن الطعام. بجانب الرمز المركب فى الحرباء، والسحلية؛ فهى الجانب المهجور من الحياة. إنها لوحة صورت غرائز نوعية معينة من الناس، ودوافعهم ومطالبهم الفطرية، وكشفت أسرهم فى واقع حياتهم التى بدت مآسيها من خلال عاداتهم.

يسلك الجزار طريقة السيريالية الموضوعية، مقرناً مناهج التحليل النفسى بالعقلية الشعبية التى تجد فى السحر والخرفات مجالاً للتعبير عن نفسها، وهو يفصح بذلك عن أحد جوانب الحياة الحقيقية»، كان هذا التعليق مرتبطا بلوحته الشهيرة «المجنون الأخضر» أو الرجل الأخضر، مثل به الجزار عالماً أو دنيا الشعبية «الاجتماعية»، فى عالم الناس التقليديين بالسيدة زينب، عالم كل التقليديين فى مصر.

ليس من السهل، الآن، أن نحكم على فن عبد الهادى الجزار فى التسعينيات لأن التحولات الاجتماعية التى تمت بعد ثورة ٢٣ يوليو، أظهرت هذه الأعمال الفنية على أنها أعمال سياسية بنيت على موتيفات شعبية، من الجانبين الموضوعى والشكلى. بالإضافة إلى أن الجزار قطب المعاصرة الفنية فى مصر. الذى انفعل مع التغيرات الاجتماعية، والتحولات الاقتصادية والسياسية، كان سجلاً لها مقرباً آثارها للناس، بعيدا عن الأسلوب السيريالى النقدى واللاوعى، إلى السيريالية الحالمة ذات الصلة الوثيقة بالمجتمع ومعبرة عنه.

ومن أعماله المرتبطة بالتراث الشعبى: «دنيا المحبة، الدرويش والفيلين، أبو أحمد الجبار، تأمل، العائلة، السيرك، ومن أرق لوحاته الفنية بورتريه للسيدة/ ليلى عفت، والتى أبدعها فى عام ١٩٦٠، والتى جمعت خلاصة تجاربه، وعلاقتها بالموروثات الشعبية، فيها مزيج عال من اللمسات التشكيلية، ومقدرة واضحة فى توزيع الألوان الحية ذات الحيوية الموضوعية، لوحة ترك فيها الجزار النواحى النقدية، واتجه إلى الصوفية الواعية، والهدوء الملئ بالرومانتيكية، والإيقاعات المختلفة النابعة من خيال الفنان، وحساسيته تجاه الموضوع. فالسيدة تجلس فى وقار على أريكة، تضع يديها بوضع الحكيم، وترتدى أزياء الصوفيين، وتضع على ركبتيها مصحفاً، وتضع على رأسها دلاية بشريط تنتهى باسم الجلالة. وفى الخلفية نرى لوحة من الخطوط المعبرة عن الأشكال الخطية، التى تسجل بدورها بعداً شعبياً. اللوحة فى سكونها، تبدو، مع ذلك، فى حا لة ديناميكية، تحس معها بقوة الفكرة والأثر الأدبى حولها.

وبعد .. إن الخلاف بين الأسلوبين، أو المدرستين اللتين يمثلهما كل من المصور حامدا ندا، والمصور عبدالهادى الجزار، ليس ناشئًا عن هذا التنوع فى المصدر، باعتبار أن اختلاف الأهداف بينهما، بالنسبة إلى البحث فى الموروثات الشعبية، فالأول كان اهتمامه منصبًا على إبراز الجواهر الأصلية، فى الفن الشعبى، ثم التكيف معها فى موضوعات تثير التفاؤل والبهجة وترسخ المصرية منهجًا ومكاناً فى الفن العالمى، والثانى كان مبحثه وهو همه الأول النقد للظواهر الشعبية السلوكية المرئية أمامه، دون الغوص فى أعماقها باعتبارها أصول ثابتة، تمثل قيماً أصلية للفن الشعبى. وكانت التشاؤمية المصاحبة لعدد من الشبان، إبان الفترة التى سبقت ثورة يوليو ٥٢، آثارها بدورها على الفنان عبدالهادى الجزار، الذى كان حسه النقدى يدفعه إلى ناحية سياسية اجتماعية.

ومن هذا المعنى كان الاختلاف بين القطبين الكبيرين، ففى الحركة التشكيلية المعاصرة، كان خلاف مصدره الطرق الفنية، والأساليب الجمالية لإبراز الموضوعات، والتقنية الجمالية اللازمة للتعبير عنها، وعن مواقفهما من تلك الموضوعات باعتبارها مواقف من الفنان تجاهها. ويبقى لهما الفضل فى تقويم الفن المصرى المعاصر، بما أصبغنا عليه من الجنسية المصرية شكلاً ومضموناً. وكان الفضل وكل الفضل يعود إلى المأثورات الشعبية، التى استخدمت بعناصرها فى هذه الخصوصية.

المصور صبرى منصور .. وتأملات فى إبداعه القائم على تغذية القوة التصورية عند الإنسان.

أطل صبرى منصور فى وسط الستينيات من هذا القرن،حاملاً أدواته الفنية فى يده يبحث عن الإنسان فى الفن، فوجده فى الفن الشعبى، فى المكان وعبر زمانه. وجده فى مواله:

«يامليح .. يامليح ياجوهر يا فصيح

أمك الحرة وأبوك المليح

يا رجا كل الرجا

ياعظيم المرتجى

عندك الفانى الفقير

يطلب منك الرجا

وقد يكون هذا الاتجاه من الفنان صبرى منصور، بسبب تأصل الذات الريفية فيه، ولكن من الواجب ألا نتمسك بالنظرية الرومانسية فى هذا المعنى؛ فالفن الجميل، لكى يكون فنًا إنسانيًا بحق، ينبغى أن يكون خلاقًا، مؤثرًا، بتركيب العبارات، واستخلاص المعانى، مما عشقه من موضوعات إنسانية فى سماتها ومشاكلها، والتى انطبعت صورها فى ذاكرته التشكيلية، ثم قام بصياغتها بعد ذلك فى صور تشكيلية، دارت حول مبحث جمالى، وأسلوب فنى يتميز به. لكى تكون لهذه الصور القدرة على التفاعل بينها وبين ما يكمن وراء ما فيها من موضوعات تطرح مشاكل إنسانية، ومافيها من عناصر إيجابية، وأخرى جوهرية، وأحيانا تكشف معالجتها نواحى سلبية؛ هادفًا الفنان من وراء ذلك، التعبير عن وسيلة جمالية تميزه فى فنه، تستخدم بوصفها وسيلة تسهل للمتلقين لها إدراك ومعايشة ما فى تلك الصور التشكيلية من معانٍ موضوعية. وعندئذ يحق لهم تخيل تلك المعانى فى واقعها الجديد، ويحق لهم طرح تفسيرات من عندهم حول المشكل وموضوعه. وقد يجدون، فى هذه الصور، تعليلات لم تكن واردة، من قبل، فى أذهانهم. وهذا الدور فى عملية الخلق الفنى، سعى إليه الفنان صبرى منصور، وطبقه فى إنتاجه الفنى من الناحيتين المادية والنفسية.

ولكنى أعتقد أن الزاوية الأخرى التى ركن إليها الفنان «منصور»، وتغلغلت فى أدوات الإبداع عنده، تمثلت فى اهتمامه بدراسة الشخصية المصرية. وكان هذا الاتجاه منصباً إلى حد كبير فى دراسته للإنسان والعمارة. وهما محوران تمركزا فى ركيزة من ركائز العمل الفنى عند الفنان، وهما الثقافة الشعبية والمكان البيئى؛ باعتبار أن كلاً منهما فى مجال تفسير الشخصية، يعتبر مجالاً خصبًا لتفسير الزمان، وما يحمله من طبائع وسمات عنهما، وهما فى الواقع يمثلان، أيضاً، التاريخ المادى لهما. والفنان منصور، عند هذه المرحلة، استخلص النتيجة المهمة بضرورتهما باعتبارها مطلباً منهجياً، فى معالجة فكرة الشخصية المصرية فى الإبداع المصرى. وهذا كان مطلب الفنان وهدفه المحدد، بل دوره الذى كرس فنه له، ووضح فى أعماله المبكرة عندما تصور الشخصية المصرية على مساحة شخصية إنتاجه.

أعمال الفنان «منصور» - حقيقة - فى كل تركيباتها تنطوى على هذا البعد الذى يتصل بالشخصية المصرية، وجانب آخر يرتبط بسمة الحزن، وجانب ثالث يرتبط بالمأثورات الأدبية والغنائية الحزينة، التى هى سمة غالبة على مواويلنا الشعبية، وقد يطغى أحدهما على الآخر فى لوحة من لوحاته، بحسب الموضوع المعالج فيها، وحسب الحالة التحليلية للفنان كلما عمد إلى التعبير عن نفسه، وإلى تشكيل ظاهرة توحى بالذات المبدعة لها. ومن هنا نخرج إلى حقيقة؛ تؤدى بنا إلى أن الفنان «منصور» اعتبر أن الإنسان يمثل الثقافة، بكل ما فيها من مأثورات أدبية وفنون، وسمات وطباع. كما أنه اعتبر العمارة تمثل المكان والبيئة، وهما الإطار الجغرافى فى ركنى الشخصية المصرية. ويأتى، بعد ذلك، البحث عن الأسلوب الفنى، لتتبع تلك الركائز لاستخلاص ملامح الشجن العاطفى فى الثقافة، وكشف السلوكيات الخاصة بالعادات والتقاليد والعمل، والمتحدة مع أساسات العمارة البيئية، التى شكلت لها دعامات متينة من حيث استخدام الموروث الشعبى بشكل فاعل فى تصور البناء، وبالتالى فى حياة الإنسان. وهذا الطابع الخاص لملامح الفنان صبرى منصور الموضوعية تبرز تميزاً فى كل لوحة تبعًا لمستويات الفكرة، وتبعاً لكيفية توظيف المفردات التشكيلية المصاحبة

لها. وهذه الموضوعية، بثقلها الفني، هي التي ميزت فن صبري منصور عن أعمال جيله. فالفنان كان يضع، في الاعتبار دائماً، أن التراكيب التشكيلية ليست مجرد تكوين عناصر، أو مجرد تحقيق مهارة تكنيكية،بل إن الأساس التركيبي للعمل الفني يتمثل في مجموعة العلاقات بين الموضوعية، والشكلية، حتى ولو كانت على حساب المهارة الذاتية للفنان.

ومن الملاحظ أن الفنان منصور، تمثلت عنده هذه التراكيب الفنية في مستويين واضحين، تتجمع الأولى في أسلوبها العميق على أساس التفرد الفني والخصوصية الموضوعية، وتتجمع الثانية في شكلها المعنوي على مستوى المحلية، والشخصية المصرية. وكلا المستويين يتفاعلان بحيث يؤثر الثاني على الأول ويؤكده، في تصور تشكيلي جمالي لموضوعات إنسانية تتوالد بعددها ميكانيكية العمل وديناميته.

ومعنى تفرد الأسلوب الفني، هو المقدرة التعبيرية في صياغة نص تشكيلي من مفردات واقعية. ويعني أكثر من ذلك القدرة على استخلاص معان من وراء مدلولاتها المباشرة، وتصور هذه المعاني بمعان عميقة عمقاً طافياً فوق اللاوعي، وكأنها إشكالية لا يمكن أن تحل بأدوات الفنان، وفنان معين بالتحديد. وهذا الفنان هو صبري منصور، والذي يؤكد على ذلك هذا الموال:

غزالة بدلال، بتبكي حبها المايل

اكمنها أصيلة، ياخسارة الزمان مايل

والمايل ميال، الله ينعل المايل

أنا أعمل إيه لابوها شاف المال وودعها

جت تضرب الرمل، فاكره الرمل ينفعها

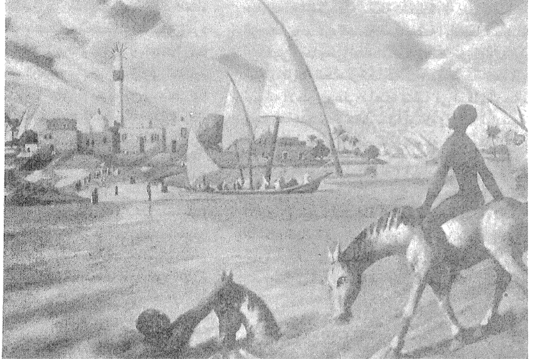
اتخبل ودعها، ولقت بختها مايل

في لوحة «رؤية ريفية» مثلت الحسناء الريفية الفتاة التي تنتظر فارس أحلامها؛ ليحررها من قيود الأسرة، متخيلة في أحلامها جواداً أبيض ينطوي معناه على الفارس المغوار، الذي يصل إلى القرية في بداية فجر جديد. ويظل البيت قابعاً في مكانه يحدوه الحزن والسكون، وترمز إليه مجموعة النسوة، بنسوة ما هن بنسة وإنما أنماط تبلدت فيهم تكرارية الأفعال، ونمطية المعيشة في أدائهن لهذه الحركات الرتيبة الآلية. لوحة رسمت بالحبر الشيني، تميل ناحية الهندسة وتماسك الكتلة، والبناء على مستويين كل منهما كاد يتعامل مع الآخر في الإحساس المعنوي لهما. يبتعد الفنان عن التفصيلات الدقيقة، ويستعيض عنها بالتشكيل الكتلي والملامس الواضحة وبالإضاءة والظلال.

والشيء الجميل في هذه اللوحة، أن بها عبارات تكاد تقرأها من النصوص الشعبية لحكايات عن المرأة والفارس، والمرأة والرجل. وفي الوقت نفسه تجد تلك المعاني في لوحته «آدم وحواء». إن هذا الموضوع الذي تناوله الفنان، سبق وأن تمت معالجته في الفنون المسيحية المختلفة وفي عصورها المتنوعة في أوروبا، والموجودة آثارها في الكنائس المنتشرة بها. وقد تم التعبير الفني بعدة طرق، وبعدة وسائل مختلفة. في مصر بالتحديد رسم هذا الموضوع في أيقونات، وعلى جدران بعض الكنائس، والمقابر المسيحية الأولى. ومن أبرز تلك الأعمال ماهو موجود في منطقتي الوادي الجديد، والنوبة في جنوبها.

يطبق الفنان «منصور»، في هذه اللوحة، السمات الشعبية في التعبير والتشكيل في الفن الشعبي، ويستخدم، أيضاً، مفردات بنائية هندسية متطابقة إلى حد المغالاة في توزيع العناصر بشكل متماثل في الحجوم، وفي توزيع الألوان، وفي تقتير للحركة بين العناصر بعضها ببعض، والاعتماد على العلاقة بين الثبات، ولحظة توقع الحدث بديلاً عن الحركة المفروضة. إلى جانب هذا نجد أن الشجرة، بتحويرها الخاص، تفصل اللوحة نصفين، وإن كان وعي الفنان بأهمية ارتباط العناصر كافة بشكل عضوي بالفعل وتطوره، جعله يعد الأفرع العليا بامتداد اللوحة كلها، لتعود وتوحدها داخل إطار الفكرة. بالإضافة إلى الأرضية ذات الطبيعة اللونية الصافية تنتشر؛ لتغلف العناصر، وتذيبها في توليفة تشكيلية متميزة. وهو هنا، الفنان، يحاول أن يركز مفهوم ذاتية الأسلوب في التركيب الجمالي ذاته طبريقة خاصة في تأليف جمل تشكيلية، مع ربطها بما هو موروث حول هذه القصة. تبقى للشخوص تصورها الخاص من الفنان، وهذا التصور هو التصور البدائي ذاته للشخوص، هو أيضاً البناء المثالي عند الشعبيين لفكرة الإنسان الخيالي. الذي تصوره، أيضاً، الفنان منصور، عندما رسم الملاكين بلونهما الأبيض، ويشكلان بأجنحتهما حنايا فوق رأسي آدم وحواء. إن التماثل في أداء الملاكين يؤكد أن الفكرة المستهدفة، واحدة ويبدو أن الفنان أدرك عدم كفاية الحركة في اللوحة، فاستدرك ذلك بالتمثيل بالحية فجعلها تتلوى

– رؤية ريفية
المصور صبرى منصور



– حمام الخيل بالقرب من رشيد
للمصور محمود سعيد

ملتصقة بجزع الشجرة وكأنها نحت بارز، وتكاد تكون هى الحركة الملموسة الوحيدة فى اللوحة، إذا لم ندرك الحركة الحثيثة المتبادلة فى حوار الكفوف بين آدم وحواء.

إن طريقة الرسم للفنان صبرى منصور، هى طريقة التعبير عن كلمات، أو طريقة اختيار الألفاظ التى يتم من خلالها تكوين فكرة عقلانية لها صيغة أدبية، القصد منها الإيضاح والتأثير. ذلك، بالضبط، هو الأسلوب الذى نهجه الفنان، الأسلوب الأدبى الرفيع وإن كان طريقه فى هذا أداته التشكيلية فى الرسم، ليصبح إنتاجه نصًا تشكيلياً فيه تفكير، وتصوير، وتعبير.

غريب بكى وناح وقال.. ميتا الدموع تنشاف

ويرق قلب القريب، من ألم الدلال انشاف

الراجل الجد فى الغربة يصون عرضه

تبقى مشيته جد، ولاحدش يهون عرضه

والحى برضه على طول الزمان ينشاف

فى لوحة «الزيارة» للفنان صبرى منصور، نجد الإطار المعمارى، يصاحب العين منذ اللحظة الأولى من وقوع البصر عليها، وانتهاء بالتعرف على عناصرها الإنسانية والبنائية، إلى جانب خصائصها التشكيلية. الفنان يؤلف لنا نغمة شديدة التباين، بين الغامق والفاتح، يعكس بها التباين بين الداخل والخارج فى عالم البيت الواحد. إن هذه الطاقات المرشقة على جدار البيت ما هى إلا عواكس بشرية للبشر جميعهم. الغراب هو الفائز فى هذا العالم الساكن الحزين، الكتلة متماسكة شديدة التفاعل، العناصر النباتية تلتصق بدورها بجدار البيت الكل، الفضاء مختصر تنفذ منه متنفسات شحيحات، الأشجار تفرد فروعها، وكأنها شعور لا هواء يحركها. إن استخدام هذا التماسك البنيانى للوحة، يراد أن تتدفق منه العبارة الأدبى، وأن تخلو، فى الوقت نفسه، من أسباب هذا التماسك ، وإن بدت فى ترديد نغمة بعينها فى حركة للنسوة المطلة بالطاقات، حتى تبعث على فكرة ما وراء الزيارة.

أما من الناحية الجمالية للوحة، فتعتمد على وجود التناسق العام فى العناصر، وعلى وجود التناسب بينها وبين اللون المتحرك فى أبعاده المختلفة. وعلى مطابقة الصورة للمعنى الباطنى والملاءمة بينهما؛ حتى تكون الأولى المعنى الجمالى للثانية؛ وتعتمد على ذاكرة الفنان، واسترجاع ما فيها من صور حصدها فى طفولته وشعوره الصادق عنها وخياله اليقظ حولها وعكس هذا كله فى عملية البناء التشكيلى، وتأليف العبارات الحسية حولها. ولا نستطيع، بدورنا، أن نتمسك باتجاه الفنان ناحية المدرسة السيريالية؛ لأن الفنان، هنا، يعكس أفكاره بانطباعية تحمل السلاسة العذبة فى الأداء الفنى. وهى الانطباعية التى لايمكن أن نخرج منها بالتحديد، فهى واضحة ملموسة، وتؤكد فهم الفنان للأسلوب، وعلاقته بالموضوع.

قريب .. الفكرالذى عاش مع الفنان صبرى منصور من بديع التجديد فتكون مادته هى لغته التشكيلية، وهى أداته التى يدون بها، وتساير رؤاه الجمالية المتجددة، فتكون لغة فنه فى ألوانه المختلفة أداة توصيل بين مستحدثاته فى التصوير، فالتراث الشعبى لغة الحياة الاجتماعية. إن العملية الإبداعية، عند الفنان«منصور»، تبدأ بالفكر، ثم التنقيب فى الموروثات، ثم التعبير بالأسلوب الذى يحقق له تواصلاً ، وتتحدد، من ثَم، دائرة بحثه الجمالى. والنظر إلى لوحته، والتى أطلق عليها «بيت المحبة»، يجعلنا نرى الفنان يترك للشجرة مسافات بين الأوراق تتنفس منها الهواء، وتربط بينها وبين العالم الخارجى. هذه الظلال الكثيفة التى تلقى بثقلها على البيت وتحتويه، البيت الذى يحتضن بدوره المحبين، ويرفرف حولهما ملاكان يباركان هذه المحبة. ويأتى، هنا، اللون، وهو من العائلة نفسها الزرقاء، وإن كان أكثر من سابقتها رونقًا ومليئًا بالضياء والتفتح، والميل إلى عائلة الأخضر أكثر. وبالطبع أن الفنان يستخدم اللون، هنا، كمفرد لفظى فى صيغة تشكيلية، له امتداد مجاله إلى خارج حدود الجملة المصاغة، واتصاله بالبناء التشكيلى؛ مما يعنى اهتمام الفنان بالمعانى الواردة فى العمل. ترتكز العناصر الحجومية، فى اللوحة كما فى لوحاته الأخرى، على قاعدة صلبة فى أسفل اللوحة. وهذه القاعدة تزداد مساحتها أو تقل برؤيته الهندسية الشاملة للبناء الفنى بوصفه كلاً وبوصفه وحدة متكاملة.

ويبدو تحليل مدلول «عمارة» فى أعمال الفنان صبرى منصور، يحتاج إلى وقفة، وإلى تبريرات متداخلة. فالعمارة «وإن كانت إطاراً مادياً من الطبيعة، تصف الأشكال البنائية فى المكان؛ فهى، أيضًا، يمكن أن تكون إشارة إلى الاختيار الهندسى الذى فضله أسلوب الفنان فى بناء أعماله. ولكن الحقيقة أن عمارته هى العمارة الرمزية

المخلقة من تصور الفنان لهـا، وهى المكان الذى يمثل احتضان الإنسان فيه، العمارة التى تمثل دورة الحياة كلها. العمارة الأسطورية والواقعية، والرمزية، هى الرؤية على مساحة فضائية أسر الإنسان فيها. وربما تكون هى النفس البشرية وحدودها، وحيزها النفسى، والفكرى، والطموح، والأمانى. قد يبد تحديد مدلول (الصفة) قد أخذ شكلا مواربأ فى هذه المعالجة التشكيلية؛ ربما لأن الفنان لم يرد لنا أن نغوص معه فى أفكاره التى عايشها داخل جدران هذه العمارة، والتى تحمل تفسيره لها.

هذه السياقات التى أوردها الفنان صبرى منصور، فى لوحاته، عن العمارة بموضوعات مختلفة تمثل، بدقة ذكرياته عن طفولته فى الريف. تمثل بدقة مفهومه الشعبى للعلاقة بين الجمال فى تصوره، وفى تصور الشعبيين له. وهو مفهوم يسقط من اعتباره عفوية التعبير على أساس من أهمية ثقافته، ودورها المعرفى فى، اختياراته لمفردات التشكيل الصانع فى النهاية بعداً جمالياً، إنما الاتصال الاستلهامى بينه، وبين الموروثات الشعبية ضرورة تحكمها الأسباب التى أوردناها فى بداية التعريف بفن الفنان صبرى منصور. وإنما تركيب العناصر هو الذى يعطى لكل تصور أهميته فى السياق الفنى. والياق الفنى عند صبرى منصور يبدأ من منطلق الفهم الاستدلالى «للعمارة» بحيث لا يمكن وجود هيكل البناء التشكيلى للتعبير عن الفكرة إلا من خلاله.

إذا كانت عمارة الفنان صبرى منصور؛ هى التى تعطى المدلول فإن لوحته، والتى أطلق عليها الاسم «الليل الريفى»، والتى أنتجها عام ١٩٩٥، تبرهن، أيضًا، على أن عمارته تعطى الشكل التركيبى للمعنى الباطنى للوحة. بحيث يكون هناك تفاعل بين مجموعة البيوت المتراصة فوق بعضها، وكأنها قبور ريفية، يسكنها الصمت المتداخل مع صهيل الفرسة الجامحة وجذوع النخيل التى تعلو قامتها إلى مستوى البيوت. يعود اللون إلى هدوء الليل الصافى فى ليلة صيفية حارة، يشرق فيها ضياء نابعة من قمر، وكأنه قمرية فى جدار الصمت. التكوين له صوت، بل أصوات متداخلة، صاخبة، ولكننا على الرغم من ذلك لا نسمعها، ولا نفهمها. إنها من عالم آخر، عالم الصمت المتناهى عميق القرار والجانب.

يقول الموال الساهر الحزين:

يا خسارة ع الحلو لما يميل لعويل

يغدر عليه الزمن.. ويخدم عند كل ندل عويل

واتميل ظروفو وتحوجه لعويل

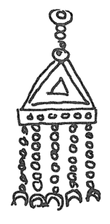
ابن الأصول ادفن .. وابن الهفية ارتفع

بعد ماكان تحت أصبح فوؤ وارتفع

سكن سرا يا ما سكنها سن الجدود وارتفع

بس الندل مهما ارتفع واطى وأصله عويل.

إن أعمال الفنان صبرى منصور إن كانت تترجم الحزن فى سماته المصرية فإنها، أيضًا، بمثابة مواويل شعبية، تطيب لمستمعيها فى ليلة سامر على المصطبة، مع الشاعر ربابته ومزماره. إنها رؤية فولكلورية مزجت بين المراحل التاريخية للحركة التشكيلية المصرية المعاصرة. كما اعتبرت بخصائصها الموضوعية والجمالية، نقطة البدء لمرحلة مابعد القطبين الكبيرين، ندا والجزار. ليبدأ فن صبرى منصور مرحلة جديدة من الإبداع الفنى، الذى يتخذ من الموروثات الشعبية قاعدة له، حتى تتحقق للفنون الجميلة خصائصها المكانية ودورها الزمنى فى مصرية خالصة.









الثقافة المادية
حوار مع أ.د أسعد نديم

حاوره: **حسن سرور**

يتردد اسم «أسعد نديم» فى أوساط الورش التى تعمل بالحرف اليدوية، بالاعتزاز نفسه، الذى يتردد به اسمه فى الأوساط الأكاديمية التى تعنى بعلوم الإناسة (العلوم التى تهتم بالوضع الإنسانى)، بين الورش المنتشرة فى الجمالية والدرب الأحمر ومعهد المشربية بالدقى، وأكاديمية الفنون بالهرم، والجامعة الأمريكية، يتحرك مطمئنًا ومهتمًا بموضوع علمه، باعتباره قائدًا يعرف معركته بالضبط. تضبط عليه ساعتك فى قاعة الدرس، أوفى مناقشة علمية، أوفى اجتماع لجنة... إذا كنت تنتظره. وفى مكتبه «بمعهد المشربية لتنمية فن بلادنا» يتحاور مع الأسطوات والعمال والفنيين بالدقة نفسها التى يتحدث بها فى شئوون العلم مع أهل الاختصاص.

نبدأ معه، أول ما نبدأ، مع أوراق تكوينه، ثم ننتقل إلى تصوراته ومفاهيمه حول «الثقافة التقليدية» باعتباره مصطلحًا مركزيًا فى مشروعه العلمى وما يرتبط به من تصورات نظرية ومنهجية، وأخيرًا معه فى تجارب «الفولكلور التطبيقى»، من مشروعات قام عليها: مشروع معهد المشربية، إلى إدارته لمشروع توثيق وترميم بيت السحيمى، وأفكاره حول إشكالية «الترميم» باعتبارها قضية رئيسية من قضايا الثقافة التقليدية؛ حيث تندرج ضمن موضوعة التطبيق.

يقول الأستاذ الدكتور أسعد نديم: أنا لا أعرف الحديث عن أسعد نديم، كل ما فى الأمر، هناك أكثر من ورقة عمل فى حياتى تتأسس على الحلم والدرس، وأحيانًا المصادفة. تبدأ هذه الأوراق، بالضرورة، من حصولى على درجة الليسانس، قسم الاجتماع، فى جامعة القاهرة عام ١٩٥٣، بتقدير مقبول.

عملت، فور تخرجى، بالتدريس لطلاب التوجيهية فى صعيد مصر، تحديدًا، فى مدارس أبو قرقاص، وإسنا، وملوى لمدة عام ونصف. أحببت هذه المهنة، ولكنى كنت أحلم أن أحضر إلى القاهرة. قوبل الحلم بالاستحالة؛ فتركت التدريس. استحالة أخرى، أمام حلم مواصلة الدراسة الأكاديمية: تقول اللوائح الجامعية: الحاصل على الليسانس بتقدير مقبول لا

يستطيع تسجيل الماجستير أو استكمال دراسات عليا بالجامعة. ما الباب لتجاوز هذه اللوائح..؟ الطريق المفتوح هو أن أذهب إلى المعاهد العليا والاجتهاد فيها. لم أذهب إلى دراسة علم النفس أو الفلسفة أو الاجتماع، وهى العلوم التى درست فى مرحلة الليسانس، اتجهت إلى معهد البحوث والدراسات الإفريقية، كان هذا فى أوائل الستينيات، وبعد فترة من العمل فى مجالات متعددة، متنوعة؛ عمل غير منتظم، وأعمال غير منتظمة (ليس بينها رابط) عملت بالترجمة فى كثير من المكاتب، وشاركت فى الأفلام التسجيلية مع أخى المرحوم سعد نديم والذى قام بسلسلة أفلام تسجيلية بعنوان «فن بلادنا»، فى النصف الأول من عام ١٩٦٠، استعداداً لافتتاح التليفزيون المصرى فى يوليو ١٩٦٠. بدأت العمل معه، باعتبارى مساعداً فى جمع المادة العلمية، ماذا كان يقصد بـ «فن بلادنا»، هى فنون خان الخليلى، «قال لى: أنت متخصص فى العلوم الاجتماعية، تعالى ساعدنى فى جمع المادة العلمية». بدأنا الاتصال بالورش، وبالفنانين التقليديين المشتغلين بالفنون التقليدية. جمعنا المادة التى وصلت إلى مادة عشرين فيلماً. نفذ من هذا المشروع عشرة أفلام فقط. هذه التجربة أدخلتنى عالم الفولكلور، «فتحت عينى على الفولكلور»، وأهمية الفولكلور باعتباره دراسة علمية. شاركت أخى فى المساعدة فى الإنتاج والإخراج والمونتاج وكل عمليات صناعة الأفلام العشرة. لم أتأثر كثيراً بأية عملية من هذه العمليات، ولكننى شعرت بحاجتى إلى العودة إلى الميدان لدراسة هذه المواد، ضرورة دراستها بتعمق. وهذا ما حدث، فعلاً، فى دراسة الدكتوراه. بين ورقة الأفلام التسجيلية وورقة الدكتوراه فترة طويلة وأوراق كثيرة وعمل لايتوقف أبداً... عملت فى الجامعة الأمريكية فى نوفمبر ١٩٦١، مساعد باحث، فى مشروع كبير حول دراسة «النوبة»، دراسة فى الأنثروبولوجيا الثقافية. وفى الوقت نفسه، كنت طالباً فى معهد الدراسات الإفريقية. ذهبت وهدفى أن أتدرب على العمل الميدانى، مثلاً ستة أشهر فى الميدان ضمن فريق العمل، أتعلم العمل الميدانى؛ فعلى الرغم من تخرجى فى قسم الاجتماع لم أتعلمه؛ لأنه لم يكن للعمل الميدانى نصيب فى دراستنا فى ذلك الوقت، وأعتقد أن العمل الميدانى فى أقسام الاجتماع أصبح جزءاً مهماً الآن... فكرت أن أذهب إلى النوبة مع الجامعة الأمريكية، وأتكفل بمصروفاتى كلها، هذه المدة؛ من أجل اكتساب خبرات العمل الميدانى، آملاً فى الفهم، ولأجهز نفسى للمستقبل، عندما أقوم بعمل رسالة الدبلوم بمعهد الدراسات الإفريقية، قد أسافر إلى أية بلد إفريقى، وأقوم بعمل دراسة بمفردى. هكذا تصورت عندما ذهبت إلى الجامعة الأمريكية، قلت: أتكفل بمصروفاتى أثناء العمل الميدانى «بالنوبة»، قيل لى: «تدفع إيه.. أنت ستأخذ مرتباً». تمكنت من عمل رسالة دبلوم معهد الدراسات الإفريقية عن النوبة، وموضوعها: «المجموعة العربية فى وسط النوبة قرية المالكى»، دراسة أنثروبولوجية... كيف تم ذلك؟ كان عميد المعهد، فى ذلك الوقت، الأستاذ الدكتور عز الدين فريد، أقدم اسمه، أولاً، قبل رواية تحديد موضوع الدبلوم؛ لكونه أحد المهتمين الكبار بالموسيقى الكلاسيك، وتقوم العلاقة بينه وبين الطلاب على أسس من الاحترام المتبادل والصداقة رغم تفاوت العمر. كان ممنوعاً أن تقدم دراسة عن مصر فى معهد الدراسات الإفريقية وكنت أحلم بـ «النوبة» كموضوع. أنت تدرس إفريقيا، حقيقى مصر جزء من إفريقى، لكن إذا أردت أن تدرس أى موضوع فى مصر، ادرسه خارج المعهد. قلت للدكتور عز الدين فريد: إذا عملت أية دراسة عن إفريقيا، ستكون دراسة مكتبية؛ لأننى لا يمكننى السفر لعمل دراسة ميدانية لعدم وجود تمويل. إذا عملت عن «النوبة»، سوف أقوم بعمل دراسة ميدانية نظراً لعملى فى مشروع بحوث الجامعة الأمريكية. مارأيك؟ اقتنع بالأمر تماماً. وقال: «كل زملائك بيشتغلوا دراسات مكتبية، لا أحد سافر خارج مصر لعمل دراسة ميدانية فى إفريقيا فى ذاك الوقت. عملت الدراسة وقبلت وحصلت على الدبلوم بتقدير جيد جداً، واستمر عملى بالجامعة الأمريكية. جاءت فرصة منحة الدكتوراه من مؤسسة فورد، فى ذلك الوقت كنت أشارك فى مشروع تنظيم الأسرة ضمن فريق «مركز البحوث الاجتماعية» بالجامعة الأمريكية، كنت أقوم بمهام ترتبط بالكمبيوتر، وتصنيف البيانات بالكمبيوتر.

عندما جاءت المنحة قال لى المدير المساعد للمركز تسافر إلى شيكاغو وتقوم بدراسة استخدام الكمبيوتر فى مشروعات تنظيم الأسرة. قلت له: لا أحب دراسة هذا الموضوع، أحب أن أدرس «الفولكلور» وبخاصة فى جامعة أنديانا. اندهش قائلاً: أنت تقوم بعمل متميز، متفرد فى مشروعات تنظيم الأسرة، قلت له: هذا عملى كموظف، إنما الدكتوراه شئ آخر. ازدادت دهشة الرجل: أنت تعمل منذ خمس سنوات فى المشروع وبعد ذلك تقول أدرس فولكلور؟! و لماذا أنديانا؟

قلت له: هذا المعهد معهد متميز فى الدراسات الفولكلورية على مستوى النطاق العالمى وبخاصة الفنون التقليدية وبالتحديد الفنون والحرف والعمارة التقليدية التى أرغب فى دراستها.

أيدتني د. ليلى شكري الحمامصي مديرة المركز والتي تعرفني عبر العمل، فقد عملت معها سنوات وسنوات. سافرت وقمت على الدراسة النظرية، وبعد الامتحان التحضيري الذي يؤهلك لعمل الرسالة، نجحت. عرضت أفلام «فن بلادنا» العشرة والتي أدهشت أساتذتي هناك. بعد ذلك تساءلت: لو أقمت في أمريكا من أجل الرسالة، سوف تكون عن الهنود الحمر أو الزنوج، لابد لي أن أعمل عملاً يخصني، لابد أن أعود إلى مصر، وأعمل الرسالة عن مصر، رجعت، بعد تحديد مشروع الرسالة والموافقة عليها. اختبار نظرية السيبرنطيقا - نظرية من نظريات الكمبيوتر - في فنون خان الخليلي.

أساس الفكرة كيف تتم الإفادة من نظريات الكمبيوتر في مجال الحرف والفنون التقليدية، وهل يمكن للنظريات التي تفسر الكمبيوتر أن تقدم تفسيرات في هذا المجال، الحرف والفنون التقليدية، قمت بالدراسة الميدانية في مصر لمدة عامين، ثم رجعت إلى أمريكا وتفرغت لمدة عام في المكتبة وكتبت الرسالة في عام. هذه المنحة أفادتني؛ ففي أثناء عمل الدراسة الميدانية كنت أتقاضى راتبي كاملاً، وأيضًا حصلت على منحة لتفريغ الشرائط والتصوير. في أثناء فترة العمل الميداني، كانت لي سكرتارية، وكنت أترك الشرائط تفرغ وتطبع على الآلة الكاتبة وحصلت، أيضاً، على منحة للتدريب في أرشيف الموسيقى التقليدية في جامعة أنديانا. هذا الأرشيف أعلى مستوى على النطاق العالمي في مجال الاختصاص. على العموم كانت ظروفي في مرحلة الدكتوراه تدفعني إلى الإنجاز على كل المستويات.

التصورات

دخلت موضوع الفولكلور، ودراسة الفولكلور مع أفلام سعد نديم التسجيلية، ومن قبل في بيتنا: صينية نحاس، كرسي إسكندراني، صالون أرابيسك. أشياء عادية، لم أكن أهتم. لكن سؤالاً تردد في ذهني، أثناء جمع المادة لأفلام «فن بلادنا» في خان الخليلي... لماذا هذه الورش تعمل للسوق السياحي وللسائحين ولا تعمل لنا نحن المصريين. بالرغم من أن هذه الحرف والفنون تكشف طابعنا القومي؟! لماذا وهي أشياؤنا وجميلة؟ لماذا لا أهتم بدراستها بعيداً عن الجمع السهل والتعرف البسيط - ثلاثة أيام - لكل فيلم؟ لماذا نطلق عليها فنون خان الخليلي؟ كيف نحافظ عليها؟... هذه التساؤلات دفعتني إلى ميدان الثقافة المادية التقليدية.

الثقافة المادية بأي معنى، هنا، لابد من ذكر بعض المبادئ الأولية:

الثقافة بشكل عام، شئ مكتسب، الإنسان يتعلم الثقافة؛ لأنه يعيش في مجتمع معين، الثقافة يختص بها البشر، لا نستطيع أن نقول: إن الثقافة في كل المملكة الحيوانية وجودها يتوقف على القدرة على التفكير. والتفكير خاص بالإنسان.

الثقافة نمط متكامل من المعارف والمعتقدات، وأوجه السلوك، وكيف ينتج الإنسان الأدوات، وكيف يستخدمها، والمؤسسات الموجودة في المجتمع، ونسق القيم الأخلاقية، والطقوس، والاحتفالات، والفنون، والحرف.... كل هذا يمثل، مع بعضه، نمطاً متكاملاً، هو ما نطلق عليه مصطلح «الثقافة». أشياء معنوية تخص هذا النمط المتكامل وأخرى مادية، الأشياء المادية: مسألة الإنتاج واستخدام الأدوات والفنون والتقنيات، كل هذه أجزاء من الثقافة، نطلق عليها مصطلح «الثقافة المادية»: الأشياء الملموسة والتي نراها. ولا نستطيع أن نعزل - في أية ثقافة - المعتقدات عن الجوانب المادية، ولا الجوانب المادية عن الأدب الشفاهي. الكل مترابط، وإنما التقسيم بغرض البحث العلمي والدرس فقط. وهنا يتردد: هناك ميادين مختلفة لدراسة الفولكلور. على فكرة، أنا لا أستعمل كلمة - مصطلح - فولكلور كثيراً. أنا أفضل، باستمرار، مصطلح «الثقافة التقليدية». لماذا؟ لأنني أرى أن كلمة «فولكلور» ترتبط بأجزاء من الثقافة، أجزاء معينة. يقول أحدهم: الفولكلور يعني الحواديت، وآخر: الفولكلور يعني الأزياء الشعبية، وثالث: الفولكلور هو المواويل والأغاني...

وأرى أيضًا: إن دراسة الثقافة عملية «كلية». الثقافة بوصفها كلاً. لماذا الذين يدرسون الفولكلور يقولون بمصطلح «الثقافة التقليدية»؟ في تقديري إننا نعيش ثقافتين في آن: الثقافة التي نتوارثها عن طريق الحياة في مجتمع معين: من الأسرة، من الأسطى إذا كنت صبيًا في ورشة، ثقافة تقليدية مع ثقافة أخرى نأخذها، بشكل منظم، في المدارس وعن طريق الإعلام الرسمي. أستعمل «الثقافة التقليدية» باعتبارها مصطلحاً، بعيداً، عن كلمة «شعبي» والتي أخذت طابعاً سياسياً، في بعض الأوقات، بوصفها مضاداً لكلمة «أرستقراطي»، وأحياناً هذا التعبير يستخدم للدلالة على نظرة تحقيرية بمعنى «شعبي تعبير مرتبط بالجهل».

«الثقافة التقليدية» تدرس، أيضًا، في مجال الأنثروبولوجي؟! ما الفرق؟ الأنثروبولوجي يدرس جماعة منعزلة، عالم قائم بذاته: قبيلة، جزيرة منعزلة، دارس الفولكلور يدرس المجتمع الحديث؛ حيث توجد الثقافتين الشعبية والرسمية جنباً إلى جنب.

إذن عندما تذهب - بوصفك باحثاً - إلى جزيرة أو قبيلة فى إفريقيا، أنت تدرس ثقافة واحدة. أما، الثقافة التقليدية، هنا، تعنى أمرين: ما الثقافة؟ ما التقليدى؟ ومن الذى اعتبره تقليدياً فى المجتمع محل الدراسة؟

هذه النقطة ترتبط ارتباطاً شديداً بتاريخ المجتمع الذى يدرس. دارس الفولكلور فى أوروبا وأمريكا الشمالية ماذا يدرس؟ يدرس الأشياء المتعلقة بمجتمع ماقبل الثورة الصناعية، لو اقتصر أمره على ذلك يكون باحثًا فى علم التاريخ، دارس الفولكلور يدرس الأشياء المصرّة على البقاء إلى يومنا هذا رغم أنها تنتمى إلى ذلك الوقت، إذن، هنا ثلاثة معايير:

أولاً: يهتم الفولكلورى بالجانب «التقليدى» للثقافة.

ثانيًا: يحدد بداية الانتقال من المجتمع التقليدى إلى المجتمع الحديث.

ثالثًا: الإبداع الجديد الذى يسير وفق المعيارين السابقين.

بناءً على ذلك، لو أخذنا مقياس الثورة الصناعية، لا نستطيع تحديد التقليدى والحديث عند دراسة الفولكلور المصرى. هنا يلزم أن نتحدث عن مصر بشكل عام، ما الذى حدث فى تاريخها فى نهاية القرن الثامن عشر، وبداية القرن التاسع عشر؟ جاءت إليها الحملة الفرنسية (١٧٩٨ - ١٨٠١)، هذه علامة فى التاريخ المصرى. شئ آخر حدث فى أوائل القرن التاسع عشر، استيلاء «محمد على» على الحكم ومشروعه فى بناء الدولة الحديثة. إذن المجتمع الحديث بدأ فى مصر مع بداية القرن التاسع عشر، بالطبع، حدث ذلك ببطء شديد لم يحدث فى يوم وليلة؛ فنحن عندما نقول الثورة الصناعية، هل الثورة الصناعية حدثت بين يوم وليلة؟ إن عملية التحديث، عملية مستمرة إلى يومنا هذا. ونقول: إن الثقافة التقليدية فى مصر هى ، ما كان شائعًا حتى نهاية القرن الثامن عشر؛ أى شئ مصرّ على البقاء وكان سائداً حتى نهاية القرن الثامن عشر.

نحن ندرس الإنتاج والإبداع الذى يسير مع القواعد نفسها التى كانت سائدة فى القرن الثامن عشر. وفى داخل هذا الإبداع أقسام كثيرة أحدها: «الثقافة المادية» بجانب: الأدب الشفاهى، والعادات والمعتقدات، وفنون الأداء ... هذه الأقسام والتى هى بغرض الدرس، فقط، متداخلة، مترابطة، متكاملة مثل نظرية «الأوانى المستطرقة».

إذا رجعنا قليلاً إلى الحديث عن «الثقافة التقليدية» نقول: ممكن أن نؤرخ لبداية المجتمع الحديث، فى مصر، مع بدايات الحملة الفرنسية، وبدايات محمد على ... ولو أخذنا أجزاء معينة من مصر لندرس الفولكلور فيها؛ فعلينا، أولاً، أن ندرس تاريخها، ودراسة التغييرات مسألة مهمة؛ لفهم ثقافة ما، عناصر جديدة تدخل وتحل محل عناصر أخرى من مكونات الثقافة التقليدية. فإذا أردنا، مثلاً، دراسة «النوبة» أو الثقافة التقليدية فيها، فهل معيار الانتقال من المجتمع التقليدى إلى المجتمع الحديث الذى يفسر أشياءً فى حالة مصر (بدايات الحملة الفرنسية، بدايات حكم محمد على) يفسر شيئاً فى هذه الثقافة بالنسبة إلى تاريخية «النوبة»؟ هناك علامات أخرى، أولها «الخزانات» فى أوائل القرن العشرين، ثانيًا : «التهجير» الذى حدث من الستينيات بعد بناء السد العالى؛ لأنك غيرت مكان مجتمع بكامله ووضعته فى مكان آخر. بعد أن كان الاتصال بين أبناء هذا المجتمع والعالم الخارجى عن طريق باخرة تمر مرة فى الأسبوع، أصبح، الآن، قطاراً من كوم امبو وبه أذهب إلى أى جزء فى مصر، بالضرورة، أدى إلى تغيير عناصرفى الثقافة التقليدية فى «النوبة»، وبدأت أشياء تندثر ويحل محلها أشياء جديدة أخرى.

نحن نتفق، فى البداية، فى أى مجال علمى، على التحديد: إن كلمة «فولكلور» لاتعنى الأدب، فقط، ولا الرقص فحسب، إنما تعنى الثقافة التقليدية ، وبالنسبة إلى الجانب التطبيقى قبل أن نتأمله، ونحدده، نردد المبادئ الأولية: الفولكلورشئ حى، أو الثقافة شئ حى، الثقافة التقليدية شئ حى، ومستمر.. يضاف إليه عناصر جديدة وتحذف عناصر. هذه الإضافة وهذا الحذف مستمر دومًا. وهى تنتقل من جيل إلى جيل، متنوعة، متعددة، ولنرمعًا: إذا حكى شخص لنا حدوتة وحكى لعشرة أفراد، وطلب منهم، كل على حدة، أن يحكى الحكاية نفسها، وسجلنا هذه الحكايات، بالقطع، سنجد (١١) نسخة مختلفة، مع ثبات الهيكل العام للحكاية (العناصر الأساسية)، ستكون علاء الدين والمصباح، هى هى، علاء الدين والمصباح، وليست سندريلا، بالضرورة.

هذا الاختلاف فى الرواية بين الأشخاص العشرة يقع بين الإضافة والحذف، ومانطلق عليه «التنوع». إذن فى موضوع «الثقافة التقليدية» ثمة إضافات باستمرار وحذف من جانب «الشخص» الجديد الذى يبدع دومًا، وينتج أشياءً جديدة بالطريقة نفسها، الطريقة التقليدية، هذا الشخص يعمل إبداعاته هو، صحيح على النمط نفسه والطريقة نفسها، إنما إبداعه هو، هنا عندما نتساءل عن الفولكلور التطبيقى فى هذا السياق ومع

هذه المبادئ الأولية لابد من مراجعة تجرى على مصطلح «تطبيقى»؛ التجربة تقول إن هناك تخوفاً من حكاية «تطبيقى» هذه؛ لأن التطبيقات فى «الأنثروبولوجيا التطبيقية»، تحديداً، تركت أثراً سيئاً. بعض علماء الأنثروبولوجيا، وضعوا نتائج بحوثهم ودراساتهم فى خدمة وزارة المستعمرات البريطانية. وهناك دراسات أنثروبولوجية عن الهنود الحمر وضعت فى خدمة من يريد الاستيلاء على أراضى الهنود الحمر. وضعت المعلومات عن القبائل أمام هؤلاء وأولئك من بعض أساتذة الأنثروبولوجيا. هذا الموقف يدان ويعتبر موقفاً غير أخلاقى. لما كان الأمر كذلك، تكونت النظرة المرتابة تجاه الجانب التطبيقى فى العلوم الإنسانية. ومع ذلك لابد لنا من نظرة جديدة «للفولكلور التطبيقى». ننظر إليه، عبر التغير المستمر، وأيضاً أن توضع المادة فى خدمة أغراض نبيلة ولايسمح باستغلالها ضد أصحابها، التى جمعت منهم. هذا جانب من رؤية التطبيق. الناحية الثانية: لا يسمح بتزييف الفولكلور، أو ماننطلق عليه المصطلح FAKELORE الحكمة المزيفة. لايصح للباحث أن يتقبل أو يسمح بتزييف الفولكلور، مثلما نجد ذلك بكثرة فى الأعمال التجارية والسياحية. فإذا ذهبنا إلى أية بلد يقدم لنا «تذكاراً»؛ هذه التذكارات لا يهتم صانعوها بمطابقة القواعد الأصلية والأصيلة. لو ذهبنا إلى «خان الخليلى» ستجد العلب الصدف كثيرة جداً، البعض من الأجانب يتساءل: ماذا تصنعون بهذه العلب فى منازلكم؟ وأنا أرد عليهم بأن هذه العلب، وغيرها من أجل السياحة. ونسأل عن أصل هذه العلب، فى الأصل «الصدفجى» كان يطعم الباب، سقف المنزل، تزخرف حوائط المساجد، عندما انحسر السوق، قل الطلب، لأن البنايات أصبحت بالطريقة الغربية.

ما عاد، هنا، احتياج لسقف مزخرف، ولا باب، ولا مشربية. وعلى الجانب الآخر الزبون الموجود هو «السائح». هذا الزبون معه حقيبة صغيرة، ومحتاج إلى تذكار من مصر يضعه فوق المدفأة؛ ليقول أنا زرت مصر. هذه الحرف انحصرت فى خدمة الزبون الأجنبى الذى لا يدرك أصول الحرف التقليدية فى الورش، هل يصبح للفنان دور، الفنان الذى يصنع التحفة الراقية، بالأصول، ويبدع. بالطبع، لا. أصبح الأمركماً، وضحينا بالكيف، وفق احتياجات السوق. هذه الحكاية ترتب عليها اندثار بعض الفنون أو انحسارها. لوطبقنا هذه الرؤية فى مجال الفولكلور التطبيقى، كان عندنا فنون كثيرة ومتنوعة إلى نهاية القرن الثامن عشر، مع تحديث المجتمع دخلت عناصر جديدة بدأت تظهر بوضوح فى عصر الخديوى إسماعيل الذى خرج من القلعة وقام على بناء قصر عابدين وأعطى كبار القوم الأراضى حول قصر عابدين لتعميرها، وهى وسط البلد، الآن. مع إسماعيل بدأ الأخذ من عناصر الثقافة الغربية فى البناء، تحديداً، حدث ذلك تدريجياً. بدأ الاستغناء عن الأسطوات والمعلمين الذين يشتغلون - فى البناء - بالطريقة التقليدية. فى المبنى الذى هو على الطراز الغربى، لست بحاجة إلى المشربية ولا الحشوات المجمعة، ولا التطعيم، ولا أعمال النحاس والزجاج المنفوخ والجبس المعشق، وأيضاً فى فرش هذه المبانى. جاء إلى مصر بعض الأجانب من الإيطاليين والأرمن وغيرهم، فتحوا ورش نجارة فى مصر وبدأوا فى تشغيل بعض الفنانين التقليديين فيما عرف، فيما بعد، بالصالون العربى والذى نراه، الآن، فى المزادات. من مئتى سنة، لم تكن لدينا قطع الموبيليا هذه. هذه القطع هى عملية تطبيقية قام بها الأجانب لتحويل طراز مثل «لويس السادس عشر»، لو حذفت القماش - الشلت - ووضعت الخرط والتطعيم يصبح «صالون عربى»، أيضاً، لم يكن لدينا، فى الفولكلور المصرى، غرفة صالون، أو سفرة، أو مكتب، أو نوم؛ كل ذلك لم يكن موجوداً، هذا ليس عيباً.

عندما نزور أحد البيوت القديمة، سوف نجد «قاعات»، ليوانات، شلت، دولاب حائط، مشربية. نجلس على الأرض. الشئ المرتفع هو «الدكة». الدكة ليست فى القاعة وليست فى الغرف. الدكة كانت فى «التختبوش». الآن، الدكة لم تعد تجارى العصر. الباشوات أقاموا بيوتهم على الطرز الغربية وتم تحويلها عن طريق بعض الفنون التقليدية. مع مرور الوقت، أصبح المصريون يبنون بيوتهم وفق الطراز الغربى وانغمسوا أكثر فى الأثاث حتى الزى، وينحسر التقليدى.

عندما جاءت الحرب العالمية الثانية، كثير من الحرف والفنون التقليدية، أصبحت لاتخدم المصريين وأصبحت الموضة، شراء الأشياء التى هى على الطراز الغربى. وتم التعامل مع الأشياء التقليدية باعتبارها بقايا يجب التخلص منها. وأصبحت هذه الفنون والحرف محصورة فى السوق السياحى وقل عدد المشتغلين فيها، ودخل عنصر الزيف الذى نطلق عليه «تزييف الفولكلور» وإدخاله فى المجال التجارى، بهدف الكسب، وليس بهدف الحفاظ على موروثات شعب، إحدى مهام المشتغلين بالثقافة التقليدية، هذا الجانب الذى استعرضناه مهم جداً؛ لفهم «الفولكلورالتطبيقى» لكى يرجع للمصريين فنونهم وحرفهم. إذا نجحنا فى أن ترجع الأسرة المصرية إلى فنونها وحرفها وأصبح المنتج والمستهلك مصرياً، تكون التنمية الحقة بأخذ العناصر الجوهرية فى الثقافة التقليدية سواء أكانت مادية أو روحية أو عقلية. علينا أن نتأمل

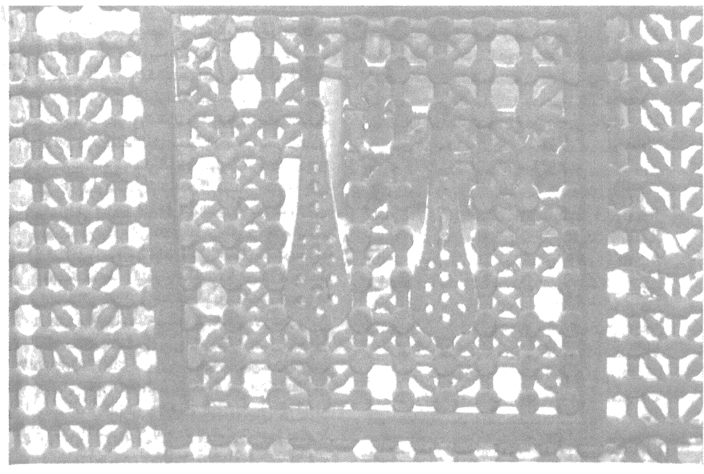
الجوهرى وأن نحافظ عليه كحبات العيون. من هنا تكون الأصالة. وفى الوقت نفسه، نضع فى اهتمامنا مقتضيات العصر الحديث. مثلاً كثير من الناس تفهم الأمر، إذا أردنا عمل صالون على الطراز التقليدى، نقوم بعمل «صالون عربى» هذا الصالون، بالبحث، هو محاولة قام عليها الخواجة منذ أكثر من مائة عام. هل نستخدم الدكة التى يصل ارتفاعها ٨٠سم وتحتاج إلى خلع الحذاء والجلوس فوقها بالأرجل المربعة... هل نستخدم الطقم الذى قام بصناعته الخواجة الذى يحتاج إلى الجلوس على أطراف الكرسى.. باسم الفولكلور. نحن نحتاج، الآن، إلى كرسى «أركن ظهرى» عليه لفترة. أشاهد التليفزيون. اليوم نحتاج إلى عمل «عناصر» فيها «الموتيفات»، أيضًا، التقليدية بالضرورة، من خرط وتطعيم وغير ذلك. ولكن بطرق سليمة ومدروسة وفق «الوظيفة» الحديثة. هياكلها متينة تسمح بالاستمرار، لأن ثقافتنا من صلب عاداتها الاستقرار على عكس الرجل الأمريكى كثير الانتقال والذى ينتقل من ولاية إلى أخرى، ومن عمل إلى آخر كل سنتين على الأكثر... فهو يحتاج إلى أشياء مختلفة. ومن صميم أعمال الفولكلورى المصرى الذى يهتم بالثقافة المادية فى جانبها التطبيقى أن يتأمل التاريخى ويتفحصه ويوفر ما يحتاجه إنسان اليوم، ليستخدمه، إنسان نهاية القرن العشرين وبدايات القرن الحادى والعشرين.

المشروعات

بعد عودتى من أمريكا، بدأت أتأمل ظاهرة «تزييف الفولكلور»، وبدأ الأصدقاء يتحاورون معى فى موضوع «التجارة العربية». اللى عايز پراڤان، ترابيزة، كرسى إسكندرانى. أخذت هذه الرغبات وذهبت إلى الورش، تعاملت معها، وفى أغلب الأحوال لاتصل معها إلى ماتريد؛ لارتباط هذه الورش بالسوق السياحى.. بدأت أشعر بالرغبة فى أن يتم العمل فى ورشة تحت السيطرة والمباشرة الكاملة. لن يتم ذلك عبر هذه الورش الموجودة حول السوق السياحى فى خان الخليلى. لابد من البعد عن هذه المنطقة. وبالفعل بدأت فى الدقى ـ على نظافة ـ ساعيًا إلى خلق جيل جديد، يتعلم وينتج بأسلوب مختلف.. بعيداً عن السوق السياحى. هذه المجموعة تتعلم وفق نظام «الصبينة» وبالطريقة التى أحلم بها. أخذت أنا وزوجتى حجرة فى بدروم فى عمارتها فى شارع سليمان جوهر بالدقى. جلست مع أربعة أسطوات اخترتهم بعناية فائقة. «قلت: احنا مش ورشة، إذا كانت البلد فيها ميت ورشة ما أهمية أن يصبحوا مائة وواحد، يبقى معملناش حاجة». نحن نريد عمل «معهد». مامعنى معهد؟ نحضر أولاداً وشباباً يبدأون بمساعدة الأسطوات ويتعلمون ويقومون بالتنفيذ وفق تقاليد تحترم خصوصية الفنون والحرف التقليدية، وبالصدفة اتصل بى أحد الأصدقاء، عنده مركب سياحى سوف يعمل بين الأقصر وأسوان، جاء بأثاثه ومعداته من ألمانيا الغربية، ويحتاج إلى عمل «استقبال» على الطراز التقليدى أو ما يطلقون عليه، تجاوزاً، الطراز العربى. وبدأت العمل عام ١٩٧٨ ـ ١٩٧٩، أنا وزوجتى والأسطوات الأربعة، فى الصباح أذهب إلى الجامعة الأمريكية وتذهب هى، وبعد الظهر نكون فى «المعهد». وإذا رغب أحد فى مقابلتنا يحضر إلينا ونتحاور ونتناقش ونقوم بعمل طلبات للأصدقاء والزملاء والأقارب. وبدأ المشروع فى الاتساع حجرة أخرى، ثم أخرى، فالجنينة، ثم أخذنا ٤٠٠ متر. المعهد الآن، شارع المصانع، الدقى. دوران ثم ستة أدوار، ثم اشترينا ١٤٥٠متراً. وأصبح عدد العاملين فى المعهد، الآن، العاملين بالدراسة ما يقرب من أربعمائة فنان حرفى يتعلمون فى المعهد، لا يغادرونه ولا يقتصر المعهد على النجارة، بل هناك أقسام للنحاس، والتنجيد، والاستر، والخيمية، والجبس، والرخام. كل ما نطلق عليه الفنون التقليدية واعتبرنا ذلك مسئوليتنا الأولى.

هذه الأقسام ليست ثابتة، و دائمة؛ لأنه ليس هناك طلبات على شبابيك الجبس بشكل يومى. القسم موجود، العدة موجودة والفنان يأتى بطوله لتنفيذ الطلبية. الحكاية نفسها فى السجاد باعتباره فناً. طلب من المعهد، ضمن ما طلب، من الخليج، والذى عملنا فيه كميات ضخمة جداً بكيفية متميزة جداً. طلب سجاد مقاس ٨ متر × ١٦ متراً، بحثنا عن ورشة تنفذها، لم نجد، البعض قال «نلحم». فى النهاية قام المعهد بعمل قسم للسجاد، عمل نولاً مقاس: عرض ١٧ متراً وارتفاع ٦ أمتار وبدأ القسم فى الإنتاج، الآن، نحضر قسم تجليد الكتب باعتباره فناً تقليدياً مصرياً أصيلاً. بعيداً عن التجليد الآلى للحفاظ على المأثورات الخاصة بفن التجليد المصرى.

نعم هناك مشروع فى الستينيات يعنى بالحرف والفنون التقليدية، ومازال موجوداً فى وكالة الغورى، قامت عليه وزارة الثقافة فى عهد الدكتور ثروت عكاشة، ثم تغيرت الوزارة، وتدخلت البيروقراطية فى توفير الخامات الخاصة بكل قسم فى هذا المركز. وأنا بدأت حينما كان المركز يلفظ أنفاسه الأخيرة فى السبعينيات. الآن، بدأ الاهتمام به وعين له مدير من الفنانيين هو الفنان عز الدين نجيب، أعرفه وأتمنى له وللمركز كل الازدهار والتقدم ولحركة الفنون والحرف التقليدية كل تقدم للحفاظ على مأثوراتنا المصرية وطابعنا القومى.



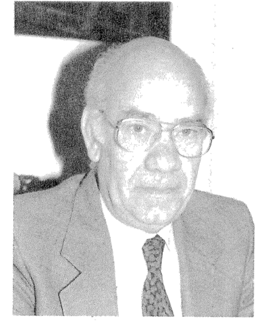
وحدة زخرفية فى مشربية بيت السحيمى.

مشروع آخر أعمل به، الآن، وأحلم. مشروع توثيق وترميم بيت السحيمى هذه التحفة التقليدية النموذج. تقدمت بالمشروع عام ١٩٩٠ إلى الصندوق العربى للإنماء الاقتصادى والاجتماعى ويرأسه الصديق عبد اللطيف الحمد وزير مالية الكويت - سابقًا - وهو تعلم فى مصر ومن المحبين لها. قام بزيارة البيت، أعجب به، وتحمس للمشروع، وبعد زلزال أكتوبر ١٩٩٢ بدأ الاتصال مرة أخرى، وصدر قرار من الصندوق العربى، بمنحة قدرها عشرة ملايين جنيه مصرى لأعمال المشروع. فى الحقيقة أنا لا أفهم ترميم «أثر» فى منطقة ما؛ لأننى بوصفى باحثًا فى الثقافة التقليدية، أفهم الأمر على أنه ترميم «ثقافة» ككل، مرحلة ككل. ولا يترك الأمر للمهندس وحده أو لرجل الآثار فقط. الأمر يحتاج إلى تضافر العديد من التخصصات، فى القلب منها المعنيون بالثقافة التقليدية، وبخاصة الجزء المادى، والتطبيقى فى الأساس. بهذه الروح نقوم بترميم «بيت السحيمى» الذى يبلغ من العمر ٣٥٠ سنة، وأول محاولة لترميمه كانت بعد أن اشترته الحكومة عام ١٩٣١م. هذا المشروع نموذج للتعاون بين المجلس الأعلى للآثار والصندوق العربى للإنماء.

وأود أن أؤكد أن مسألة «التوثيق» مسألة جوهرية فى المشروع. الذى أخذه بعدة اعتبارات علمية فى الأصل. وأدعو القائمين على حى الجمالية وسكانه إلى حماية كنوز هذا الحى، وأدعو إلى الاهتمام بالوعى الأثرى من منظور الثقافة التقليدية (الكلية) بعيدًا عن التصورات الرومانسية؛ فالأثر، أساسًا، «ثقافة»، بالمعنى الذى تقدمه علوم الإناسة، لامبنى، إذا كنا راغبين فى حماية تراثنا ومأثوراتنا وصناعة سياحة حقيقية.

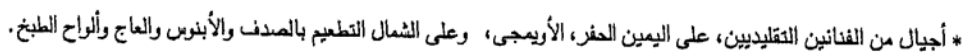
وفى النهاية تعلمت من الفولكلور، وأتعلم يوميًا، أن القيمة العليا هى قيمة «التسامح» بمعنى قبول وجود الغير المختلف عنى. وإذا كانت القيمة العليا فى الأديان هى: «المحبة» و «الرحمة»، مثلما قال الروائى الفرنسى أناتول فرانس؛ فقيمة الفولكلور أو الثقافة التقليدية، «التسامح»، وأكرر ذلك، لأننا ندرس الآخرين، ولا يوجد درس دون تعاطف، ونقدر ثقافة الآخرين مهما اختلفت عن تصوراتنا ومعتقداتنا وعاداتنا وتقاليدنا، هذا التنوع البشرى، وهذه الروح التى تعترف بالغير الآخر، الرأى الآخر، تقبل الاختلاف والتعايش معه، مما يضع معانى سامية فى قلب الاختصاص.





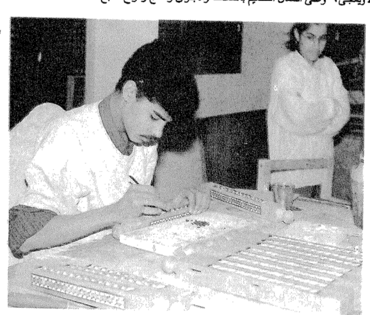
* ا. د. أسعد نديم، أستاذ الثقافة المادية غير المتفرغ، المعهد العالى للفنون الشعبية، أكاديمية الفنون. منشأ معهد المشربية لفن بلادنا.

معهد «المشربية» لتنمية فن بلادنا



* أجيال من الفنانين التقليديين، على اليمين الحفر، الأويمجى، وعلى الشمال التطعيم بالصدف والأبنوس والعاج وألواح الطبخ.





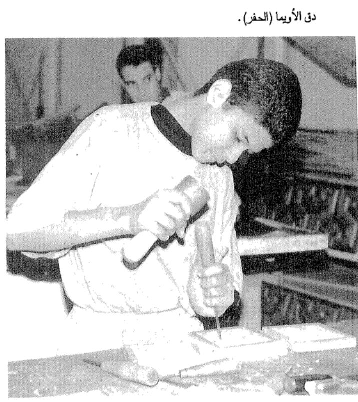


* النجار يضع شرائح الخرط فى الإطار.

تجميع الخرط.

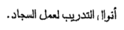


دق الأويما (الحفر).

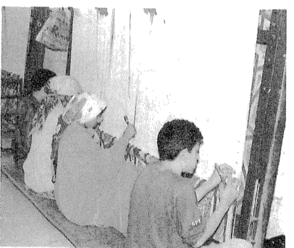




نماذج من إنتاج معهد المشربية، نجارة التعشيقات والتطعيم والخرط والتنجيد والحفر.



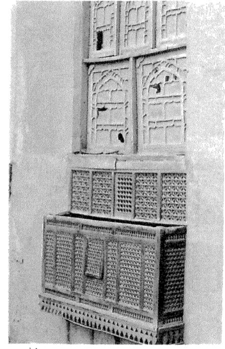
أنوال التدريب لعمل السجاد.



لوحة نسجيات مرسمه للفنان إبراهيم حسين.







مشربية يعلوها جبس معشق بالزجاج.

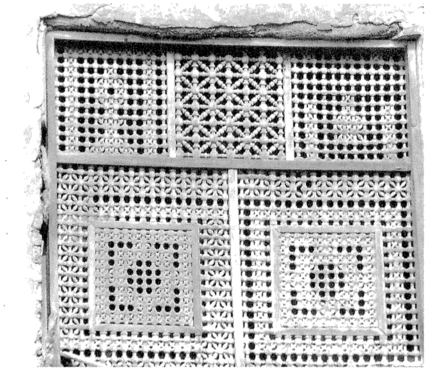
بيت السّحيمى



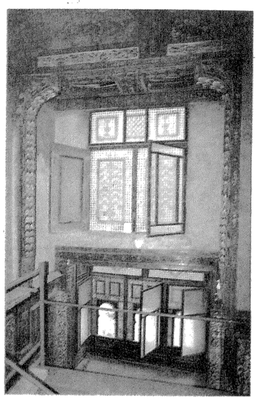
الصورة العليا.

مشربية بالوجه الخارجى للمنزل.

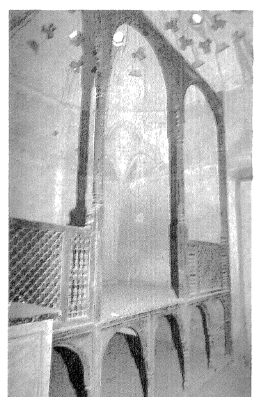
عناصر من العمارة التقليدية: مشربية، ملقف الهواء، الشخشيخة.

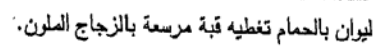


مشربية بها نماذج من وحدات الخرط المزخرفة.

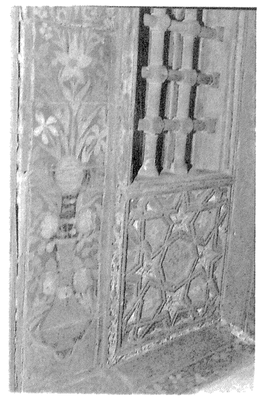


كوردى ومشربيات بقاعة القيشانى.

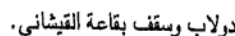




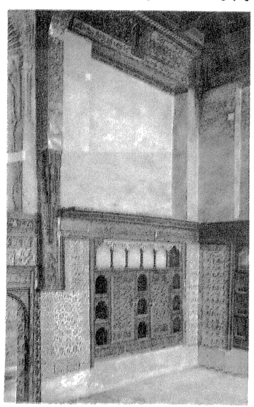
ليوان بالحمام تغطيه قبة مرسعة بالزجاج الملون.



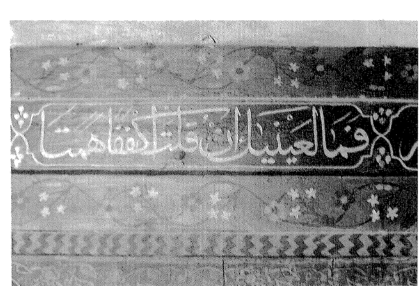
جزء مزخرف من سقف القاعة الكبرى بالدور الأرضي.



دولاب وسقف بقاعة القيشانى.

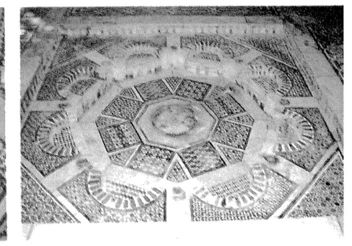


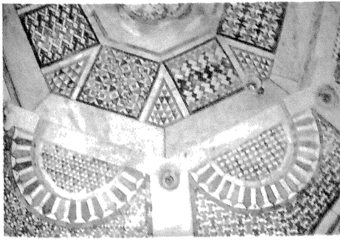




نماذج من الوحدات الزخرفية الملونة
مع استخدام الخط العربي.

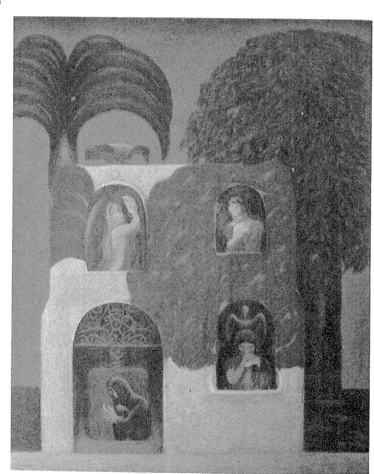
زخارف من الرخام «النافورات» (الخردة).



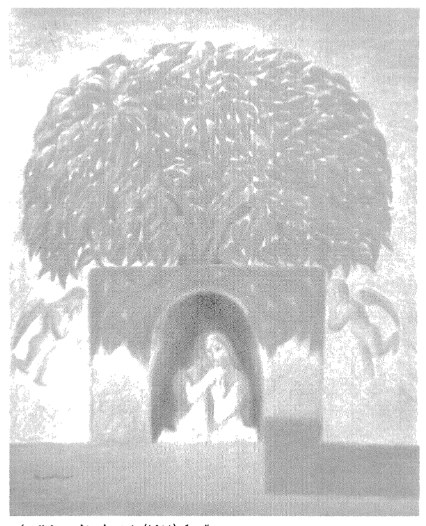


تنويعات فولكلورية على أوتار الزمان والمكان

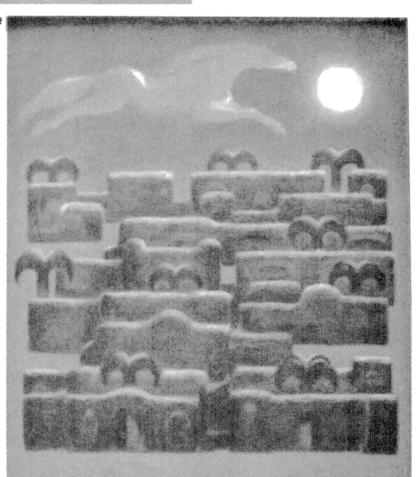
آدم وحواء، تنويع على رسم شعبى، (١٩٩٥)، زيت على توال،



الزيارة، (١٩٩٥)، زيت على توال، ٦٥×٨١ سم.



بيت المحبة، (١٩٨٨)، زيت على خشب، ٥٠ X ٤٠ سم.



الليل الريفى، (١٩٩٥)، زيت على توال، ٦٠ X ٦٥.

دليل العمل الميدانى لجامعى التراث الشعبى

تأليف : مجموعة من الباحثين.
إشراف وتقديم: الدكتور محمد الجوهرى.
الناشر: دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٢.
الجزء الأول، ٢٤٠ صفحة.

محمد حسن عبدالحافظ

قبل أن نشرع فى تفصيل البنية العامة لهذا الكتاب، وتوضيح الملامح الأساسية فيه، والعروج على ما يثيره من أفكار، نود أن نشير إلى مجموعة من الأسئلة الإشكالية التى ظلت تتوالد أمامنا، ونحن نرصد فى الطريق الإسهامات التى قدمت فى حقل الدراسات الفولكلورية العربية فى مصر، منذ بدأ رواد هذا الحقل الكبار فى الاهتمام بالمأثورات الشعبية ودراستها بإصرار شديد وعزيمة هائلة - بعد عقود طويلة من العداء والهجوم ضد العطاء الشعبى بتجلياته كافة - إلى أن تواصلت بهم الجهود والأعمال والأجيال. وقد حامت هذه الأسئلة حول أسباب وظروف وملابسات تأخر الاتصال بدراسة المأثورات الشعبية، لاسيما الأدب الشعبى، إلى الأربعينيات، وحول اقتصار الاهتمام - فى البدء - على أنواع فنية بعينها من فنون الأدب الشعبى - كالسير الشعبية والقصص الشعبى؛ متمثلاً فى ألف ليلة وليلة التى افتتحت الدكتورة سهير القلماوى آفاق دراستها عام ١٩٤١ - بينما تأخر الاتصال بدراسة الأنواع الأخرى - المهمة - كالحكاية الشعبية بأنواعها، والأمثال والأقوال المأثورة، والألغاز... إلخ. بل تأخرت كثيرًا جدًا دراسة الفروع الفولكلورية الأخرى كفنون الفرجة، وفنون الرقص والحركة والألعاب، والفنون التشكيلية الشعبية، والموسيقى الشعبية، والعادات والتقاليد... إلخ.

وفى محاولة لاكتناه العلة الكبيرة وراء تعطل دراسة الكثير من الفنون الشعبية فى لحظة مبكرة، فإننا نتصور أن السبب الرئيسى، إن لم يكن الوحيد، يكمن فى تأخر الاتصال بالميدان، والعمل على جمع المواد الفولكلورية من منابعها وسياقاتها المكانية والزمانية، وهو الدور الشاق - لكنه الضرورى - الذى ظل يشير إلى أهميته أستاذنا الدكتور عبدالحميد يونس - رحمه الله - منذ استهل دراسة الأدب الشعبى فى الجامعة، وكان دائمًا ما يسجل أحلامه الكبيرة فى تضاعيف كتبه ودراساته؛ حيث يقول: «ما أجدرنا أن نعترف به [أى المأثور الشعبى] اعتراف الأوساط العلمية فى الشرق والغرب، وألا نقف فى سبيل التقدم العلمى، وأن نتيح للمتخصصين فيه المراكز والمعاهد والوثائق جميعًا»(١)، و «يضاف إلى ذلك حاجة الدراسة إلى العمل الميدانى بمنهج الفريق المتكامل، ولا يتم ذلك إلا باعتراف المنظمات الأكاديمية والجامعية والفنية، إننا فى مصر والشرق العربى لا نزال على بداية الطريق، والاستجابة الشرطية لكى نعرف أنفسنا ومكاننا من العالم أن نطور مراكز الفولكلور، وأن نمدها بكل ما تحتاج إليه من أجهزة ومعدات، وكم نتمنى أن نجد فى وطننا العربى معاهد للدراسات الفولكلورية ومتاحف للفنون الشعبية!»(٢). يركز الدكتور يونس - إذن - على العمل الميدانى والأرشيفى والمتحفى؛ بوصفه شرطًا أساسيًا لنهوض الدراسة الفولكلورية، وهو المعنى نفسه الذى نجده لدى رائد آخر هو الأستاذ أحمد رشدى صالح: «فالأصل فى أى عمل يتصل [بالمأثورات الشعبية] سواء كان درسًا أو رعاية، أو تطويرًا، أن تجتمع ذخيرة كافية من نماذجها»(٣).

وقد تصاعد هذا النشاط مع نمو الوعى القومى فى الخمسينيات، فأنشئ مركز للفنون الشعبية (عام ١٩٥٧)، مهمته الجمع والتصنيف والتدوين والتبادل، ونظرًا لنقص الكوادر الفنية أنشئ بعد ذلك، بربع قرن تقريبًا، معهد عالٍ (١٩٨٢) فى أكاديمية الفنون لدراسات الفنون الشعبية يتولى تكوين الباحثين فى الفروع المختلفة للمأثورات الشعبية.

وامتدت جهود الدكتور عبدالحميد يونس إلى الجيل التالى الذى حاول تجسيد هذه الأحلام، فقام تلميذه النجيب - وأستاذنا الكبير الآن - الدكتور أحمد مرسى بتحقيق تجربة ميدانية كبيرة استطلع فيها الأغنية الشعبية - فى محافظتى الفيوم والبحيرة (منطقة البرلس) - وقدم دراسة رائدة عليها فى أطروحتى الماجستير والدكتوراه(٤)، وكانت مثل هذه التجربة شاقة وعسيرة فى هذه الفترة - منتصف الستينيات - إذ لم تكن الأجهزة الحديثة (آلات التسجيل والتصوير) متاحة، وإن أتيحت فلم تكن متطورة كما هى الآن، بحيث تيسر على الجامع الحصول على المادة لتصنيفها ثم دراستها، فضلاً عن افتقار الدراسات الفولكلورية فى هذا الحين إلى مثل هذه التجارب العملية الحية. أما على المستوى النظرى فقد أشار الأستاذ أحمد رشدى صالح (عام ١٩٦١) إلى المبادىء العامة التى يجب أن يعيها الباحث المدرب ويعتمدها وهو يجمع نماذج الفنون الشعبية(٥). وتابع الأستاذ صفوف كمال هذا الجهد بمقاله الذى نشره (عام ١٩٦٨) بمجلة الفنون الشعبية حول الشروط والصفات اللازم توافرها فى جمع العناصر الشعبية(٦)، وذلك بعد تجربته فى العمل الميدانى التى بدأت مع مفتتح الستينيات بمركز دراسات الفنون الشعبية(٧).

واتسعت دائرة الاهتمام، بهذا المجال، عندما قدمت الأستاذة نفيسة الغمراوى ترجمة لكتاب Manual for Folk Music collectors الذى طبع فى لندن (عام ١٩٥١)، وتمت هذه الترجمة عام ١٩٦٣(٨). ويتضمن هذا الكتاب عدة أبحاث لمجموعة من الباحثين الأوروبيين حول جمع الموسيقى الشعبية، لتكون هذه الترجمة إضافة حقيقية ومهمة لمجال جمع المواد الفولكلورية، خصوصاً من ناحية اتصاله بالموسيقى الشعبية، تلك التى تمر، الآن، بمحنة تمس جوهر أوضاعها فى عالمنا المعاصر نتيجة لثورة الاتصالات التى ألغت الحواجز الجغرافية والثقافية بصورة قاطعة ومفاجئة، وخلقت نوعاً من التقارب المادى والثقافى العالمى لا نظير له من قبل (٩).

وفى عام ١٩٨١ قدم الدكتور أحمد مرسى ترجمة لكتاب شديد الأهمية فى هذا المجال؛ إذ يتيح للباحثين فى التراث والمهتمين به، وكذلك للمؤرخين، مصدراً علمياً رصينًا يثرى منهج البحث لديهم، ويضع فى متناول أيديهم أدوات معرفية، وطرائق بحث عن المادة الشفاهية وسبل توظيفها فى كتابة التاريخ، عنوان الكتاب «المأثورات الشفاهية»، ومؤلفه هو عالم الأنثروبولوجيا البلجيكى يان ڤانسينا، وهو نتاج تجربته الميدانية فى الفترة بين عامى ١٩٥٣ - ١٩٥٦ فى عدة مناطق من القارة السمراء (الكونغو - رواندا - بورندى)، وصدر الكتاب لأول مرة فى مطلع الستينيات عن المتحف الملكى لإفريقيا الوسطى ببلجيكا، ثم ترجم، بعد ذلك بأربع سنوات إلى اللغة الإنجليزية(١٠).

- ٢ -

أما الكتاب الذى هو مدار عرضنا هنا، فهو دليل للعمل الميدانى قصد منه أن يعين جامعى التراث الشعبى فى مجال

عملهم، وهذا الجزء من الدليل خاص بالعادات والتقاليد؛ حيث يعنون الكتاب بـ «الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية»، وقد صدر هذا الجزء عام ١٩٩٢. والواقع أنه يمثل إعادة صياغة لتجربة سابقة تعود إلى عام ١٩٦٩ بعنوان «الدراسة العلمية للعادات والتقاليد الشعبية» [١١] لمحمد الجوهرى وعبدالحميد حواس وعلياء شكرى، وهم أنفسهم الذين أعدوا هذا الكتاب الأخير، بالإضافة إلى أنعام عبدالجواد، ووداد سليمان مرقس. وقد سبق هذا العمل فى مجال المعتقدات الشعبية كتاب الدكتور أحمد أمين «قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية» (١٩٥٣) الذى قدم جهداً رائداً فى هذا الموضوع [١٢]. وكتاب آخر للباحث التونسى عثمان الكعاك عنوانه «العادات والتقاليد الشعبية أو الفولكلور التونسى» (١٩٦٣) [١٣]. وهو يشبه كتاب الدكتور أحمد أمين فى أنه لا يقف عند موضوع العادات والتقاليد الشعبية فحسب، بل ينتقل بين شتى ضروب المأثورات الشعبية، فكأن العادات والتقاليد عنده تعنى الفولكلور عامة، وهذا ما يعكسه عنوان الكتاب ومحتواه [١٤].

وابتداءً، يشتمل الكتاب على محورين كبيرين. الأول نظرى، والآخر خاص بإجراءات جمع المادة فى تسعة موضوعات كبيرة من موضوعات التراث الشعبى، وتأتى هذه الإجراءات فى صورة استبيان، أو أسئلة استقصائية شاملة ومنظمة حول كل موضوع على حدة.

المحور النظرى يقدمه الدكتور محمد الجوهرى - الذى أشرف على مجموعة العمل التى أنجزت مباحث هذا الكتاب - وفيه يفيد من *التجربة الأولى التى أشرنا إليها* (١٩٦٩)، والثانية (١٩٧٥) التى قدمها د. الجوهرى فى الجزء الثانى من كتابه «علم الفولكلور دراسة فى الأنثروبولوجيا الثقافية» [١٥]. لكنه يعتمد، فى هذا الكتاب الأخير، على تطوير العملين السابقين، والتوسع فى بعض بنودهما وإجراءاتهما وتقسيماتهما. وينقسم هذا المحور النظرى إلى قسمين رئيسيين، ينطوى كل قسم منهما على موضوعات جزئية وعناوين فرعية.

يحاول د. الجوهرى فى القسم الأول، المعنون بـ «دليل العمل الميدانى: تقسيمه وتنظيم العمل فيه»، أن يقدم للقارئ فكرة عامة عن أسلوب الاستبيان بوصفه وسيلة منهجية فعالة لجمع المادة الفولكلورية؛ إذ يتحدث عن (الدليل) باعتباره أهم أساليب جمع المادة الشعبية فى علم الفولكلور - إلى جانب الوثائق التاريخية والمصادر الأخرى - ويمثل أداة رئيسية لضبط وإحكام عملية الجمع العشوائى غير المنظم التى كانت تتسم بها محاولات الدراسة الفولكلورية فى مراحلها الأولى.

وبعد إبراز هذه الأهمية يتجه الحديث إلى فلسفة تقسيم موضوعات الدراسة فى علم الفولكلور. ابتداءً من التصورات المبدئية لهذا التقسيم - على نحو ما تتجسد فى العمل الأول (١٩٦٩) والثانى (١٩٧٥) اللذين أشرنا إليهما قبلاً - ثم رصد التعديلات التى أضيفت عليه - وهى البادية، هنا، فى هذا الكتاب. وأخيراً يناقش محاولات التصنيف السابقة التى تمت على المستوى العالمى فى بلاد سبقتنا إلى هذا المجال، وهناك بالتأكيد إفادة كبيرة من هذه المحاولات الرائدة.

ثم يتطرق د. محمد الجوهرى إلى تحديد مصادر هذا الدليل، والخطوات التى التزمها المشاركون فى إعداده، وطريقة تنظيم العمل فيه؛ حيث يتم تحديد خطوات العمل، وصياغة الأسئلة، وترتيب الموضوعات.

أما القسم الآخر من هذه المقدمة النظرية، (المعنون بـ «المعتقدات الشعبية: أسس نظرية وتوجهات عامة») فيركز على محتوى هذا الجزء من الدليل والخاص بالمعتقدات والمعارف الشعبية، ويشمل هذا الجزء تسعة موضوعات هى:

الأنطولوجيا الشعبية، والحيوان، والنبات، والزمن، والأحجار والمعادن، والأماكن، والإنسان، والطب الشعبى، الأحلام. وتبقى، بالطبع، أجزاء تالية تضم موضوعات أخرى أو الفروع الفولكلورية الأخرى، نأمل أن تتحقق، وألا يتوقف العمل عند هذا الحد كعادتنا دائماً.

يقدم هذا القسم مجموعة من الأسس النظرية والتوجيهات العملية للباحثين والجامعين المهتمين بهذا الحقل، وهى *ملاحظات أساسية ومهمة قبل النزول إلى الميدان، وتساعد* على دقة العمل وتنظيمه وإنمائه بدلاً من الحركة العشوائية فى جمع المواد الشعبية، وتقدم حلولاً مسبقة للمشاكل التى يمكن أن تعترض الباحث أو الجامع أثناء عملية الجمع. ويبدأ د. الجوهرى هذا القسم بإلقاء نظرة عامة على ميدان المعتقدات وطبيعته، ثم نظرة عامة على المعتقدات نفسها بوصفها فرعاً من فروع الدراسة فى علم الفولكلور.

بعد ذلك يستعرض د. الجوهرى الفلسفة الخاصة بالتقسيم الداخلى لموضوعات المعتقدات، ويقدم، أخيراً، مجموعة من الملاحظات والتوجيهات الفنية للباحثين أو الجامعين الهواة. وتتصل هذه الملاحظات والتوجيهات بالإجابة عن الأسئلة، ووحدة الظواهر، وسياق الظواهر، والأبعاد المختلفة للإجابة، والطبيعة الخاصة لموضوع المعتقدات، والسؤال عن التفسير، والسؤال عن معتقدات أو ظواهر اختفت، والرجوع إلى المدونات، وتحليل مضمون الأعمال الأدبية الشعبية، والإعداد الببليوجرافى.

يمثل القطاع أو المحور الآخر من الكتاب صلب هذا العمل، وهو عبارة عن جزئيات وضعت فى صورة أسئلة - فى الغالب - يصل عددها إلى ثلاثة آلاف جزئية وربما أكثر تشمل الموضوعات التسعة التى سبق ذكرها.

- ٣ -

أتصور أن هذا العمل - بجانب أعمال أخرى مهمة ذكرنا بعضها - (١٦) يسهم - بفعالية كبيرة - فى تقديم رؤية واضحة عن تكنيك العمل قبل النزول إلى الميدان، ويسلح الباحث باستراتيجية شاملة تحكم عملية الجمع، وتمنحه خلفية معرفية جيدة تعين الباحث على الأداء المنظم وتقديم نتائج هائلة. وعلى نحو ما لاحظنا، فإن موضوع الكتاب ينصب على المعتقدات الشعبية دون غيرها من فروع الفولكلور، حيث يتجاوز فريق العمل الأخطاء المنهجية ومثالب الخلط والتعميم التى وقع فيها د. أحمد أمين وعثمان الكعاك، وإن كنا لا نقلل من أهمية جهدهما الرائد. لكننا نلاحظ، أيضاً، أن موضوع هذا الكتاب هو (المعتقدات الشعبية ودراستها دراسة علمية) هو نفسه موضوع الأعمال السابقة - الدراسة العلمية للعادات والتقاليد الشعبية، (١٩٦٩) -، وانظر موضوع العادات والتقاليد بين صفحتى ٦١ - ٦٨ من كتاب «علم الفولكلور» للدكتور محمد الجوهرى وكذلك الفصل الرابع عشر من الكتاب نفسه، وانظر كذلك بحث الأستاذ عبدالحميد حواس: «ترتيب المادة الفولكلورية ومتطلبات البحث الفولكلورية، (١٩٧٧)(١٧)، وقد أورد فيه التصنيف المقترح للعادات والتقاليد الشعبية من قبل كلٍّ من محمد الجوهرى وعبدالحميد حواس وعلياء شكرى فى كتابهم: الدراسة العلمية للعادات والتقاليد (١٩٦٩). ومن ثم، فهناك ضرورة لتجاوز هذا التكرار، وإن كان يزداد اتساعًا وتعديلا وتنقيحاً مع كل مرة، وتجاوز هذا الاقتصار على فرع فولكلورى بعينه دون الفروع الأخرى أو الأشكال الفنية الشعبية المتعددة: الثقافة المادية، الموسيقى الشعبية، القصص الشعبى، الأغنية الشعبية، الفنون التشكيلية... إلخ؛ إذ إن تقدم العمل العلمى والبحثى للمأثورات الشعبية مرهون بهذا الإنجاز المتكامل فى جمع وتصنيف المواد الفولكلورية بأنواعها وفروعها كافة. ومن هنا تجىء أهمية إتمام واستكمال هذا العمل الجماعى ليشمل بقية الفروع. ويظل الطموح ماثلاً أمامنا فى النهوض بهذا الحقل العلمى، وفى الوصول إلى طرائق خاصة تتجسد أو تتحقق عبر المحاولات التجريبية الجادة فى الميدان؛ هذا الحلم المشروط بجهود جماعية ومؤسسات بحثية ومتاحف وأرشيفات وتمويل ودعم .. إلخ. وأقصد بالطرائق والأساليب الخاصة تلك الطرائق والأساليب التى تتسق وطبيعة الميدان على المستويات كافة، وخصوصيات المكان والناس (الجماعات الشعبية) والظروف المحيطة، وكذلك الخصوصية النوعية للمادة الفولكلورية التى تفرقها عن غيرها من مأثورات الشعوب؛ إذ إن كثيراً منها يكشف عن طبيعة المجتمع وبنيته وقيمة وأحلامه ومعتقداته ورؤيته للعالم ومنظوره للكون، والوعى، أيضًا، بالسياق الثقافى والتاريخ الخاص للجماعة الشعبية.. وكل هذا مرهون، كما ذكرت، بتحقق الجهود الجماعية، وفرق البحث، ومؤسسات الرعاية والدعم، وتعاون المعاهد والمراكز والأقسام المختصة بحقل الدراسة الفولكلورية.

إن العمل فى الميدان مهمة أساسية؛ وطنية وقومية فضلاً عن كونها عملاً علمياً، فتستحق - من ثم - تجييش كل الطاقات والفعاليات الغيورة على تراثنا الأصيل ومأثوراتنا الحية. وتجسيد هذا العمل على هذا النحو العلمى والخطوات الدقيقة وبهذا الفهم لطبيعة العمل وإجراءاته، لا شك أنه يمهد لتجاوز مرحلة العمل العشوائى غير المنظم، ويعبد الطريق للوصول إلى إنجازات حقيقية فى حقل الدراسات الفولكلورية الذى أتصور أننا لم ننجز فيه بقدر أهميته وضخامته.

وعملية الجمع نفسها خطوة ضرورية سابقة على خطوات تاليات؛ حيث مرحلة الجمع ثم التصنيف فالأرشفة والحفظ، ثم مرحلة الدراسة والبحث والتحليل. وهى مراحل متضافرة بلاشك، لكن كل خطوة أو مرحلة منها لها طرائقها وإجراءاتها وأساليبها الخاصة بطبيعة البحث فيها وبسياقاتها وظروفها وخصوصياتها، كما أن لكل خطوة رجالها، فليس كل جامع هو بالضرورة مصنف، أو دارس حقيقى للمأثورات الشعبية وفق مناهج البحث - النقدية والفولكلورية - الحديثة؛ فهناك فروق يجب إدراكها بين هاتين المهمتين المتصلتين (الجمع والدراسة) انطلاقاً من فرضية مؤداها أن مهمة الجامع تختلف فى أدواتها عن مهمة الباحث - برغم الاتصال - وأن الجامع الهاوى ليس من شأنه أن يعرض (اجتهاداته) فيما جمع، مالم يمتلك أدوات البحث ويختبرها باستمرار. بينما يصبح ضرورياً على الباحث - فى أحيان كثيرة - أن يمارس عملية الجمع هذه، وأن يكون شديد الاتصال بالميدان.

لقد اختلط، فى الواقع، عمل ونظام البحث فى الموروث الشعبى بعمل الجامع الميدانى، وغدت الفواصل بين الجامع

الميدانى والباحث معدومة، أو تكاد تكون كذلك، وأصبح متاحاً أن يغدو الجامع الميدانى «باحثاً» ينشر «اجتهاداته»، دون أن يمتلك شروط الباحث ثقافياً وعلمياً، ذاتياً وموضوعياً، وعليه فقد اندفع إلى ميدان البحث كثيرون ممن لم يتأهلوا للبحث؛ مما أوقعهم فى التباسات مغلوطة، أو مثالب، أو مزالق منهجية، أو ضعف فى فهم واستيعاب وتحليل ودراسة للمأثورات الشعبية، وأصبحنا نتابع قراءات وتأويلات وتحليلات ضعيفة تتسم بالانطباعية أكثر من انتسابها إلى العلم والمنهجية، وينتفى عنها الوعى الحقيقى بالأبعاد والأعماق والمعطيات البعيدة لمأثوراتنا الشعبية، وكأن الفولكلور بفروعه ومجالاته حقل علمى هين ومتواضع ليس له شروطه الدقيقة. إن هناك فرقاً بين الرصد والتحليل، أو بين الجمع والدراسة؛ تلك واحدة من أهم المشكلات التى نرى تجلياتها هنا وهناك. وربما أدى هذا الخلط فى هذه المسألة إلى أخطاء فادحة فى حق مأثوراتنا الشعبية(١٨).

الهوامش

(١) د. عبدالحميد يونس، الأسطورة والفن الشعبى، المركز الثقافى الجامعى، ط ١، فبراير ١٩٨٠، ص ١٢٤.

(٢) د. عبدالحميد يونس، التراث الشعبى، سلسلة كتابك، العدد ٩١، دار المعارف، ١٩٧٩، ص ٦٠.

(٣) أ. أحمد رشدى صالح، الفنون الشعبية، سلسلة المكتبة الثقافية، العدد ٣٤، دار القلم، إبريل ١٩٦١، ص ١٠٩.

(٤) قدم الدكتور أحمد مرسى كتاباً صغيراً ـ وأثيراً ـ بعنوان «الأغنية الشعبية»، سلسلة المكتبة الثقافية، ١٩٧١. وانظر أيضاً، كتابه «الأغنية الشعبية، مدخل إلى دراستها»، دار المعارف، ١٩٨٣.

(٥) انظر أحمد رشدى صالح، مرجع سابق، ص ص ١٠٩ ـ ١١٩.

(٦) أ. صفوت كمال، جمع العناصر الشعبية، مجلة الفنون الشعبية، العدد ٦، القاهرة، مايو ١٩٦٨. وانظر كتابه مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى، الطبعة الثالثة، الكويت ١٩٨٦، ص ص، ٩٠ ـ ١٠٤، ص ص ١٢٨، ١٤٩.

(٧) انظر أ. صفوت كمال، من فنون الغناء الشعبى المصرى: مواويل وقصص غنائية شعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤، ص ٩.

(٨) مجموعة من الباحثين، فى جمع الموسيقى الشعبية، كتيب أعده كاريليس وأرنولد باكيه، بناء على طلب من المجلس الدولى للموسيقى الشعبية، ومع الكتيب ملحق عن التسجيل بالسيلما كتبه دوريس بليستر، ترجمة: نفيسة الغمراوى، مراجعة الدكتورة سمحة الخولى، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة ١٩٦٣.

(٩) د. سمحة الخولى، نحو استراتيجية شاملة لاستعادة مكانة الموسيقى الشعبية فى ظل المتغيرات المعاصرة، مجلة المأثورات الشعبية، الدوحة ـ قطر، السنة السادسة، العدد الثانى والعشرون، أبريل ١٩٩١، ص ٣٠، ٣١.

(١٠) يان ڤانسينا، المأثورات الشفاهية، ترجمة وتقديم الدكتور أحمد على مرسى، دار الثقافة، القاهرة ١٩٨١. وانظر عرضاً لهذا الكتاب بمجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام الشارقة، الإمارات، العدد الرابع، يوليو ١٩٩٤، ص ٨٢، ٨٨.

(١١) د. محمد محمود الجوهرى، عبدالحميد حواس، علياء شكرى، الدراسة العلمية للعادات والتقاليد الشعبية، مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة ١٩٦٩. وانظر عرضاً له فى: د. سيد حامد حريز، تصنيف العادات والتقاليد الشعبية، مجلة المأثورات الشعبية، الدوحة ـ قطر، السنة الثالثة، العدد الثانى عشر، أكتوبر ١٩٨٨، ص ٣٧، ٣٨.

(١٢) د. أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير الشعبية، القاهرة ١٩٥٣، وانظر، كذلك، المقال السابق. وتجدر الإشارة إلى أن هذا الكتاب يمثل أحد مصادر الكتاب الذى نعرضه فى هذه القراءة.

(١٣) عثمان الكعاك، التقاليد والعادات الشعبية أو الفولكلور التونسى، تونس ١٩٦٣، وانظر: د. سيد حامد حريز، السابق.

(١٤) د. سيد حامد حريز، تصنيف العادات والتقاليد الشعبية، مرجع سابق، ص ٣٦.

(١٥) د. محمد الجوهرى، علم الفولكلور: دراسة فى الأنثروبولوجيا الثقافية، جزءان، دار المعارف، ١٩٧٥.

(١٦) من الدراسات المهمة التى أفدنا منها فى هذا المجال:

ـ آلان دندس، الميتافولكلور والنقد الأدبى الشفاهى، ترجمة: على عفيفى، مجلة الفنون الشعبية، عدد ٤٢، يناير ـ مارس ١٩٩٤.

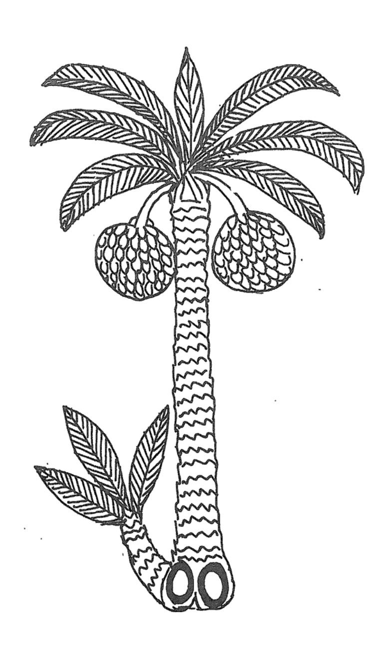
ـ آلان دندس، دراسة الفولكلور فى الأدب والثقافة، ترجمة على عفيفى، مجلة الفنون الشعبية، عدد ٤٣، أبريل ـ يونية ١٩٩٤.

- د. نبيلة إبراهيم، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، دار المريخ، الرياض، ١٩٨٥، الجزء الخاص بمشكلات العمل الميدانى.

- محمد توفيق السهيلى وحسن الباش، المعتقدات الشعبية فى التراث العربى، دار الجليل، بدون تاريخ.

(١٧) عبدالحميد حواس، ترتيب المادة الفولكلورية ومتطلبات البحث العربى الراهنة، مجلة التراث الشعبى، بغداد - العراق، العدد الثالث، السنة الثامنة، ١٩٧٧.

(١٨) يتفق الباحث فى وجهة النظر هذه مع الباحث سعيد الحمد، فى مقاله: مداخلة حول قراءة المثل الشعبى، مجلة البحرين الثقافية، السنة الثانية، العدد الرابع، أبريل ١٩٩٥، ص ٤٤.



ببليوجرافيا التراث الشعبى
قوائم الأدب الشعبى
فى
مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٦٨
(٤)

د. إبراهيم أحمد شعلان

فهرس عام / جزازات

كيف أسلى طفلى بالحكايات والألعاب.

- عزيزة خليفة.

- القاهرة - مطبعة مصر ١٩٢٥ ، ص ٢٥٦ .

* * *

فهرس عام / جزازات

دولة الظاهر بيبرس فى مصر.

- محمد جمال الدين سرور.

- القاهرة - دار الفكر العربى ١٩٦٠ ، ص ١٨١ .

* * *

فهرس عام / جزازات

راضية «عن الحكايات النوبية».

- تأليف : إبراهيم شعراوى ، وتقديم: عزالدين إسماعيل.

- القاهرة - دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٨ ، ص١١١ .

* * *

فهرس عام / جزازات

رسالة تشتمل على روايات لطيفة وحكايات ظريفة.

- وهى الرابعة عشر من «التحفة البهية والطرفة الشهية»

(ضمن مجموعة) رقم ١٤ فى المجموعة من ١٧٥ - ٢٠٣.

- ط الجوائب بالأستانة ١٣٠٢ هـ.

* * *

فهرس عام / جزازات

السبع العلويات.

- نصر الدين عبدالحميد بن هبة الله بن محمد بن أبى الحديد المشهور بابن أبى الحديد.

- مخطوط، بخطوط مختلفة، تمت كتابته ١٢٣٣ هـ.

* * *

فهرس عام / جزازات

سكردان السلطان.

- شهاب الدين أبى العباس أحمد بن يحيى بن أبى بكر الشهير بابن أبى حجلة المغربى الحنفى التلمسانى ٧٧٦ هـ.

- القاهرة - المطبعة الأدبية ١٣١٧ هـ ، ص ٢٩٢ (ضمن كتاب المخلاة).

- القاهرة - المطبعة اليمنية ١٣١٧ هـ، ص ٢٨٨ .

- القاهرة - المطبعة الأميرية ١٢٨٨ هـ، ص ١٦٦ .

- القاهرة - مطبعة الحلبى ١٩٥٧ (نسخة ضمن مجموعة).

* * *

فهرس عام / جزازات

سفينة الملك ونفيسة الفلك.

- شهاب الدين الحجازى محمد بن إسماعيل بن عمر المصرى.

- مصر - المطبعة الحجرية ١٢٨١ هـ ،

* * *

فهرس عام / جزازات

سندباد مصرى (جولات فى رحاب التاريخ).

- د / حسين فوزى.

- القاهرة - دار المعارف ١٩٦٩ ، ص ٣٩٧ .

* * *

فهرس عام / جزازات

السندباد إلى المغرب.

- د / حسين فوزى.

- طبع دار المعارف.

* * *

فهرس عام / جزازات

سندباد عصرى.

- د/ حسين فوزى.

- طبع مطبعة الاعتماد بالقاهرة ١٩٣٨ .

* * *

فهرس عام / جزازات

السندباد فى رحلة الحياة.

- د / حسين فوزى.

- دار المعارف ١٩٦٨ ، ص ٢٢٣ .

* * *

فهرس عام / جزازات

شهرزاد فى ليالى ألف ليلة وليلة.

- أصدرها مكتب المراسلات الدولية بالاشتراك مع دار الثقافة ببيروت ، ج/ ٤ ، ص ٩٣ .

* * *

فهرس عام / جزازات

صبر أيوب.

- محمد عبدالشافى اللبان.

- دار المعارف ، ص ٢٨١ .

* * *

فهرس عام / جزازات

الصحصاح.

- عباس خضر.

- دار الهلال ١٩٦٧ ، ص١٤٦ ـ روايات الهلال.

* * *

فهرس عام / جزازات

الصعلكة والفتوة فى الإسلام.

- أحمد أمين.

- سلسلة «اقرأ» - دار المعارف ١٩٥٢ .

* * *

فهرس عام / جزازات

طرائف وفكاهات فى أربع حكايات.

- أنطون صالحانى اليسوعى.

- بيروت - المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين ١٨٩٠ ، ص ٩٠ .

* * *

فهرس عام / جزازات

عـجائب البخت فى قصـة الإحدى عشر وزيراً وما جرى لهم مع ابن الملك آذاريخت.

- ترجمة: ميشيل جورچى عورا.

- القاهرة - مطبعة البيان ١٨٨٦ ، ص ١٢٤ .

* * *

فهرس عام / جزازات

عجيب وغريب، علاء الدين والمصباح.

- حسن جوهر وآخرين.

- دار المعارف ، ص ١٦٨ ، العدد ١٢ من ألف ليلة وليلة.

* * *

فهرس عام / جزازات

عجيب وغريب وما جرى لهما من الأخبار.

- لم يعلم مؤلفها.

- القاهرة - المطبعة العثمانية ١٣٠٤ هـ ، ص ٨٣ .

* * *

فهرس عام / جزازات

عشرين حكاية وقصة.

- تأليف: الضاحك المعيّط.

- القـاهرة - دار البـاشـمـهـندس للطبـاعـة ، ص ٣٢ (بدون تاريخ) من مجموعة «اقرأ واضحك».

* * *

فهرس عام / جزازات

رأس الغول: (فتوح اليمن) وما جرى له من الكلام.

- أبو الحسن أحمد بن عبدالله بن محمد البكرى.

- القاهرة - المطبعة الشرفية ١٢٩٩ هـ، ص ١٥٦ .

* * *

فهرس عام / جزازات

رسالة فيما ورد عن الإسكندر فى التواريخ العربية.

- تأليف: لدزبارسكى - برلين ١٩٠٣ .

- من ص ٢٦٣ - ٣١٢ - مستخرجة من المجلة الآشورية باللغة الألمانية والعربية.

* * *

فهرس عام / جزازات

الرسائل الهندانية في قصة سيدنا يوسف.

انظر القصة الهندانية.

* * *

فهرس عام / جزازات

عشاق العرب.

- كامل عجلان.

- القاهرة - مطبعة مصر.

* * *

فهرس عام / جزازات

عشاق العرب أخبارهم.

- الناشر : منشورات محمد - بيروت، ١٥٩ ص.

* * *

فهرس عام / جزازات

عقلاء المجانين.

- أبى القاسم الحسن بن محمد بن حبيب النيسابورى ت ٤٠٦ هـ، وتحقيق وجيه فارس الكيلانى.

- نسخة ط القاهرة - المطبعة العربية ١٩٢٤ ، ص ١٩١.

نسخة ط النجف - المكتبة الحيدرية ١٩٦٨، ص ٢١٦ .

* * *

فهرس عام / جزازات

على بابا، الأمـيـر أشـرف وملك الجن، الرشـيـد والرجـال الثلاثة.

- حسن جوهر وآخرين.

- القاهرة - دار المعارف ١٩٥٩ ، ص ١٥٧ - ج / ١٣ - من سلسلة ألف ليلة وليلة.

* * *

فهرس عام / جزازات

على الزيبق

- حسن جوهر وآخرين.

- القاهرة - دار المعارف ص ١٧٦ ، ج / ١١ .

* * *

فهرس عام / جزازات

على الزيبق.

- فاروق خورشيد.

- القاهرة - دار الهلال ١٩٦٧ - روايات الهلال - ج/ ١، ٢

* * *

فهرس عام / جزازات

عنتر بطل العرب وفارس الصحراء.

- عمر أبو النصر.

- ط بيروت - دار العلم للملايين ١٩٥٩ ، ص ٤٤٥ .

* * *

فهرس عام / جزازات

عنتر وجوليت.

- يحيى حقى.

- ط القاهرة - دار العروبة ، ص ١٨٦ .

* * *

فهرس عام / جزازات

عنترة.

- تأليف: شكرى غانم، ترجمة : إلياس غالى، ومراجعة: صالح الأشتر.

- مسرحية فى ٥ فصول .

- القاهرة ، ص ١٤٧ .

* * *

فهرس عام / جزازات

عنترة بن شداد.

- حسن جوهر، محمد أحمد برانق، أمين العطار.

- نسخة ط القاهرة - دار المعارف ، ص ١٠٩ ، العدد الأول.

- نسخة ط القاهرة - دار المعارف، ص ١٢٧ ، الجزء الثالث.

- نسخة ط القاهرة - دار المعارف، فى أربعة أجزاء من٣-٦.

- نسخة ط القاهرة - دار المعارف، ج / ٧ ، ٨ .

* * *

فهرس عام / جزازات

عنترة بن شداد .

- محمد فريد أبو حديد.

- القاهرة - دار المعارف، العدد ٢٣ من سلسلة «اقرأ» .

* * *

فهرس عام / جزازات

عنترة بن شداد.

- يوسف بن إسماعيل.

- نسخة ط القاهرة - دار الهلال ١٩٥٧ ، ج / ٣ ، العدد ١٠٥ من سلسلة «روايات الهلال» .

* * *

فهرس عام / جزازات

فارس بنى حمدان.

- على الجارم.

- دار المعارف ١٩٥٤ ، ١٩٥٨ ، ١٩٤٥ ، ١٩٦٦ ، ١٩٦٣ ، ١٩٦٤ ، ص ١٤٣ .

* * *

فهرس عام / جزازات

فارس بنى عبس.

- حسن عبدالله القرشى.

- القاهرة - دار المعارف ١٩٥٧ ، ص ١٣١ .

* * *

فهرس عام / جزازات

سيرة الأميرة ذات الهمة.

- دراسة مقارنة.

- د / نبيلة إبراهيم.

- دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ص ٢٦٠ .

* * *

فهرس عام / جزازات

سيرة الأميرة ذات الهمة وولدها الأمير عبدالوهاب والأمير أبو محمد البطل وعقبة شيخ الضلال وشو مدرس المحتال.

- لم يعلم مؤلفه.

- القاهرة ١٩٣١ - ١٢ جزءاً فى ١٢ مجلداً.

* * *

فهرس عام / جزازات

سيرة الأميرة ذات الهمة وولدها الأمير عبدالوهاب.

- تأليف: على بن موسى المقانبى وآخرين.

- القاهرة. مطبعة الجمالية الحديثة. الأجزاء ١٦ - ٢٠ .

* * *

فهرس عام / جزازات

السيرة الحلبية المسماة « إنسان العيون فى سيرة الأمين والمأمون».

- تأليف: على بن برهان الدين الحلبى.

- طبع الحلبى ١٣٤٩ هـ - الأول والثانى فى مجلدين.

* * *

فهرس عام / جزازات

سيرة سيف بن ذى يزن.

- لم يعلم مؤلفه.

- القاهرة ١٣٠٢ هـ.

-٢٠ جزءاً فى ٤ مجلدات.

* * *

فهرس عام / جزازات

سيرة عنترة بن شداد.

- القاهرة - المطبعة الشرفية ١٣٠٦ هـ .

- ١٨ جزءاً فى مجلد من ١ - ٨ .

* * *

فهرس عام / جزازات

سيرة عنترة بن شداد.

- رواية أبى سعيد عبدالملك بن قريب بن عبدالملك الباهلى المشهور بالأصمعى ١٢٣ - ٢١٦ هـ.

- أربع أجزاء فى مجلد واحد، ج/ ٥ ، ٦ ، ٧، ٨ .

* * *

فهرس عام / جزازات

سيرة عنترة بن شداد.

- منسوبة روايتها من سيف بن ذى يزن وغيره.

- نسخة فى ٣٥ مجلداً، بقلم معتاد، تمت كتابته فى ١٢٨٩هـ.

* * *

فهرس عام / جزازات

سيرة عنترة بن شداد.

- لم يعلم مؤلفه.

- القاهرة ١٣١١ هـ - ٥٠ جزءاً فى ٥ مجلدات، وهى السيرة الحجازية.

* * *

فهرس عام / جزازات

سيرة عنترة بن شداد.

- إصدار المطبعة الأدبية ببيروت ١٨٨٤ - ١٨٨٧ .

- ٦ أجزاء فى ٦ مجلدات.

- قيل إن مؤلفها هو يوسف بن إسماعيل المصرى من رجال القرن الرابع الهجرى، وأن مهذبها هو أبو الوليد محمد ابن المحلى بن الصائغ الجزرى الطبيعى المعروف بالعنترى من رجال القرن السادس الهجرى.

* * *

فهرس عام / جزازات

سيرة عنترة بن شداد.

- الشيخ يوسف بن إسماعيل المصرى

- نسخة اثنتان وثلاثون جزءاً تنقص الثالث والرابع، فى خمسة عشر مجلداً.

* * *

فهرس عام / جزازات

سيرة عنترة (ملحمة شعبية عالمية).

- د/ عبدالحميد يونس.

- القاهرة - الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٦ .

(مقال بتراث الإنسانية).

* * *

فهرس عام / جزازات

سيرة فارس اليمن ومبيد أهل الكفر والمحن الأمير سيف بن ذى يزن.

- رواية أبى المعالى.

- القاهرة - المطبعة الخيرية ١٣١٠ هـ.

- ١٧ جزءاً فى مجلدين من ج / ١ - ١٧ .

* * *

فهرس عام / جزازات

سيرة فارس اليمن ومبيد أهل الكفر والمحن الأمير سيف بن ذى يزن.

- رواية أبى المعالى.
- المطبعة العثمانية بالقاهرة.
- ٧ أجزاء فى مجلد من ج / ١٠ - ١٧ .

* * *

فهرس عام / جزازات

سيرة فارس اليمن ومبيد أهل الكفر والمحن سيف بن ذى يزن.

- لم يعلم مؤلفها.
- القاهرة - المطبعة الأميرية ١٢٩٤ هـ .
- ٨ أجزاء فى مجلد من ج / ١ - ٨ .

* * *

فهرس عام / جزازات

سيرة المؤيد فى الدين داعى الدعاة.

- تأليف المؤيد فى الدين هبة الله بن موسى الشيرازى ت٤٧٠ هـ .
- تقديم وتحقيق : د/ محمد كامل حسين.
- دار الكتاب المصرى - القاهرة ١٩٤٩ .

* * *

فهرس عام / جزازات

سيرة سيف بن ذى يزن.

- تأليف: نبيلة إبراهيم.
- دار الكاتب العربى ١٩٦٨ .
- مقال فى تراث الإنسانية «سلسلة».

* * *

فهرس عام / جزازات

صلاح الدين الأيوبى ومكائد الحشاشين.

- چورچى زيدان.
- مطبعة الهلال ، ص ٢٦٨ / ١٩٣٢ .
- مطبعة الهلال ، طبعة رابعة ، ص ٢٣٧ / ١٩٣٣ .
- مطبعة الهلال ١٩٤٩ .

* * *

فهرس عام / جزازات

عبدالعزيز البشرى.

- جمال الدين الرمادى.
- المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ١٩٦٥، ص ٣٦٧ (أعلام العرب).

* * *

فهرس عام / جزازات

عبدالعزيز البشرى.

- أحمد شفيع السيد.
- القاهرة - المطبعة المنيرية ١٣٧٥ هـ ، ص ٤٠ / ١٩٥٦.

* * *

فهرس عام / جزازات

عبدالله النديم.

- محمد عبدالوهاب صقر، فوزى سعيد شاهين.
- القاهرة - الإدارة العامة للثقافة بوزارة التربية والتعليم ١٩٦٥ (الألف كتاب)، ص ٢٥٥ .

* * *

فهرس عام / جزازات

عبدالله النديم - مذكراته السياسية.

- محمد أحمد خلف الله.
- مكتبة الأنجلو ١٩٥٦ ، ص ١٤٦ .

* * *

فهرس عام / جزازات

عبدالله النديم - خطيب الوطنية.

- د/ على الحديدى.
- سلسلة «أعلام العرب» العدد ٩ ، ص ٣٩٩.

* * *

فهرس عام / جزازات

زنوبيا (ملكة تدمر).

- محمد فريد أبو حديد.
- القاهرة - دار المعارف ، ص ٢٩١ .

* * *

فهرس عام / جزازات

زنوبيا (ملكة تدمر).

- فريد مدّور.

- بيروت - المكتب التجارى للطباعة والتوزيع ١٩٦٢ ، ص٩٩ .

* * *

فهرس عام / جزازات

زنوبيا- نموذج السيدات.

- جنون تمور.

- الإسكندرية ١٨٨٨ .

* * *

فهرس عام / جزازات

زهر الكمام بأخبار سيدنا يوسف الصديق عليه السلام.

- عمر بن إبراهيم الأوسى الأنصارى.

- القاهرة - مطبعة الحلبى ١٩٥٠ .

* * *

فهرس عام / جزازات

الزيارة البهية وماجرى للأمير أبى زيد مع العرب الهلالية.

- مجد بن هشام.

- القاهرة - طبع حجر ، ص ١١٢ .

* * *

فهرس عام / جزازات

الزير سالم

- الفريد فرج.

- القاهرة - دار الكاتب للطباعة والنشر ١٩٦٧ ، ص ١٢٧ .

* * *

فهرس عام / جزازات

زنوبيا ملكة تدمر- أعظم ملكات التاريخ.

- إميل حبشى الأشقر.

- بيروت - دار الأندلس ١٩٥٨ .

- ثلاثة أجزاء فى ثلاثة مجلدات - من روايات الليالى.

* * *

فهرس عام / جزازات

السبع تخوت وسلطنة دياب بن زيد وتملك الأربع عشر قلعة من بعد قتل الزناتى خليفة.

- لم يعلم مؤلفه.

- القاهرة ١٢٨٤ هـ ، ص ٢٣٦ .

* * *

فهرس عام / جزازات

الست الطاهرة.

- عبد الغفار مكاوى.

- القاهرة - دار الكاتب العربى ١٩٦٧ ، ص ٢١٢ .

* * *

فهرس عام / جزازات

ست الملك الفاطمية.

- سنية قراعة.

- القاهرة - مطبعة كوستا توماس، ١٩٤٦ .

* * *

فهرس عام / جزازات

سر شهرزاد

- على أحمد باكثير.

- القاهرة - طبع دار الهنا ، ص ١٤٠ / ١٩٥٣ .

* * *

فهرس عام / جزازات

سلامة القس.

- أبى الفرج على بن الحسين بن محمد بن الهيثم بن الحكم الأصبهانى.

- تحقيق وشرح كرم البستانى.

- بيروت - مكتبة صادر ١٩٥٠ .

- ٣ أجزاء فى مجلد.

* * *

فهرس عام / جزازات

سلامة القس .

- على أحمد باكثير.

- نسخة فى مجلد طبع مطبعة مصر.

* * *

فهرس عام / جزازات

سلامة القس ـ جميلة ـ متيم الهشامية.

ـ شرح كرم البستانى.

ـ بيروت ـ مكتبة صادر ١٩٥٠ ، ص ١٤٩ .

* * *

فهرس عام / جزازات

السلطان المتلاهى هارون الرشيد بن طيلون (رواية تاريخية مصرية غرامية اجتماعية).

ـ تأليف: محمود كامل فريد.

ـ نسخة فى مجلد طبع مصر.

* * *

كتبخانة

منتهى العجب فى أخبار أكلة الذهب.

ـ ميخائيل چورچى عورا.

ـ طبع حروف بمصر ١٨٨٥ ـ ١٣٠٢ هـ.

ـ أربع نسخ أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة

(حكاية باسم الحداد) وما جرى له مع هارون الرشيدباللغة العامية المصرية والسورية.

ـ صححها على النسخة الليدنية والجوتانية والمصرية وترجمها إلى الفرنسية مع شرح الكلمات الغريبة وبعض الأمثال: الكونت كارلو لندبرج.

ـ طبع حروف بمدينة ليدن ١٨٨٨ .

* * *

كتبخانة

حكاية أنيس الجليس.

ـ منتخبة من كتاب ألف ليلة وليلة معها ترجمتها الفرنسية مع زيادة بعض ملحوظات بمعرفة الخواجة كازمريسكى.

ـ نسخة فى مجلد طبع باريس ١٨٤٦ ، ١٢٦٣هـ ، آخر صحيفة منها ١٧٦ .

ـ نسخة أخرى بغير ترجمة وهى طبع حجر بمصر، آخر صحيفة منها ٧٥.

* * *

كتبخانة

، حكاية أنس الوجود، مع معشوقته الورد فى الأكمام.

ـ طبع حجر بمصر ١٢٨٧هـ وآخر صحيفة منها ٣٥.

ـ نسخة أخرى طبع حجر ١٢٩٩ هـ.

ـ أربع نسخ أخرى طبع حجر ١٢٩٩هـ.

* * *

كتبخانة

حكاية الأربعة الذين ملكوا الدنيا.

ـاثنان مؤمنان واثنان كافران ، أما المؤمنان فهما نبى الله سليمان وإسكندر ذو القرنين، وأما الكافران فهما فرعون والنمروذ وحكاية مدينة النحاس وهى من الخرافيات.

ـ طبع حجر بمصر ١٢٩٩ هـ، آخر صحيفة منها ٣١ .

ـ أربع نسخ أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة / فنون متنوعة

كنز الاختصاص ودرة الغواص فى معرفة الخواص .

ـ عز الدين على بن أيدمر الجلدكى ت ٧٦٢هـ.

ـ رتبه على أثنى عشر بابًا وقسمه قسمين ، قسم فى الحيوانات، وقسم فى الجمادات .

ـ نسخة فى مجلد ، كتبت ١٠٩٤ هـ.

* * *

كتبخانة

(عشر حكايات للوزراء) وتعرف بالفرج بعد الشدة

(هكذا مكتوب عليه وهو اسم مخترع) .

ـ نسخة فى مجلد ، مكتوبة بقلم معتاد ، عدد أوراقها ٥٤ .

* * *

كتبخانة

نور العيون فى تلخيص سيرة الأمين والمأمون.

ـ أبى الفتح محمد بن محمد بن محمد المعروف بابن سيد الناس ت ٧٣٤هـ / لخصه من كتابه المسمى عيون الأثر لسهولة تناوله.

ـ نسخة فى مجلد بقلم عادى ، كتبت ١١٤١هـ، عدد أوراقها ١١ .

نسخة أخرى فى مجلد مكتوبة بقلم معتاد ، كتبت ١٠٩٤هـ، عدد أوراقها ٩ .

* * *

كتبخانة

مختصر السيرة الحلبية.

وهو خلاف المختصر المذكور نمرة ٣٠٧ السابق.

ـ نسخة في مجلد بها خرم ، كتبت ١١٧٩ هـ ، عدد أوراقها ٤٠٨ .

* * *

كتبخانة

مختصر السيرة الحلبية المسماة «إنسان العيون في سيرة الأمين والمأمون».

ـ تأليف : السيد مصطفى أفندي.

ـ نسخة من جزئين في مجلد بخط مؤلفها ، فرغ منها ١١٧٤ هـ، عدد أوراقها ٢٨٧ .

* * *

كتبخانة

(العرائس) وتعرف بعرائس المجالس في قصص الأنبياء.

ـ أبي إسحاق أحمد بن محمد الثعلبي النيسابوري ٤٣٧هـ.

ـ نسخة في مجلد طبع حروف بمطبعة بولاق ١٢٨٦هـ ، آخر صحيفة منها ٣٥٣.

ـ نسخة أخرى منها.

ـ نسخة أخرى طبع حروف بمصر ١٢٩٧ هـ، آخر صحيفة منها نمرة ٤٢٩.

ـ نسخة أخرى طبع حروف بمصر ١٢٩٨ هـ .

ـ نسخة أخرى طبع حروف مطبعة محمد مصطفى ١٣٠١هـ .

ـ نسخة أخرى طبع حروف بالمطبعة الشرفية ١٢٩٧ هـ.

ـ نسخة أخرى طبع مطبعة شرف ١٣٠٣ هـ.

ـ نسخة أخرى طبع الميمنية ١٣٠٦ هـ.

ـ نسخة أخرى طبع كاستلي ١٢٩٨ هـ.

ـ نسخة أخرى في مجلد بقلم عادي، كتبت ١٠٦٦ هـ ، أوراقها ١٧٢ .

ـ بجانب ذلك توجد مجموعة أخرى من النسخ.

* * *

كتبخانة

(سيرة عنترة بن شداد) أبو الفوارس (العبسي) وهي سيرته الحجازية.

ـ نسخة اثنتان وثلاثون جزءاً في ستة عشر مجلداً طبع حروف بمطبعة شاهين بمصر.

* * *

كتبخانة

(سيرة سيف بن ذي يزن) رواية أبي المعالي.

ـ نسخة طبع حروف بمطبعة شرف ١٣٠٣ هـ ، وهي سبعة عشر جزءاً في مجلدين ـ المجلد الأول فيه من أول الكتاب إلى آخر الجزء الثامن، والمجلد الثاني فيه من الجزء التاسع إلى السابع عشر وهو تمام الكتاب.

ـ أربع نسخ أخرى.

ـ نسخة أخرى بمطبعة الشيخ عثمان عبدالرازق ١٣٠٥ هـ.

ـ نسخة أخرى بمطبعة الشيخ عثمان عبدالرازق ١٣٠٥ هـ.

ـ نسخة أخرى حروف بمطبعة بولاق ١٢٩٤هـ.

* * *

كتبخانة

مجموعة.

١ ـ (قصة سيدنا يوسف الصديق) على نبينا وعليه الصلاة والسلام.

٢ ـ (قصة سمسون النبي عليه السلام) للإمام العلامة أبي إسحاق أحمد بن محمد إبراهيم الثعلبي النيسابوري.

ـ نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة

(كنز الأسرار وقمع الأشرار) فيما حصل للمقدم إبراهيم الحوراني في رومة المدائن وجسر الانجبار.

ـ نسخة في مجلد طبع حجر، اخر صحيفة ص ٩٥ .

ـ نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة

القول التمام في بيان أطوار سيدنا آدم عليه السلام.

ـ الشيخ أحمد بن أحمد الفيومي الغرقي المالكي كان موجوداً ١٠٨٤ هـ.

(انظر فقه الإمام مالك نمرة ١١٩ نسخة خصوصية) ذكر فيه أنه وقع السؤال وتكرر وتعدد عن كيفية خلف آدم عليه السلام وأين كان ابتداء خلقه وعن أطواره، وكان ذلك بمجلس بعض الأكابر، فألف هذا الكتاب ورتبه على بابين وخاتمة.

- نسخة فى مجلد، مكتوبة بقلم معتاد، عدد أوراقها ٥٥ ورقة.

* * *

كتبخانة

(قصة ابن عبدون) مع شرحها لابن بدرون (انظر مجموعة ٤٦٥).

* * *

كتبخانة

قصة يوسف الصديق بن سيدنا يعقوب عليه السلام.

- نسخة طبع حجر بمطبعة السيد على بمصر ١٢٩٩ هـ، آخر صحيفة منها ٥٩ .

- نسخة أخرى كالسابقة.

- (انظر زهر الكمام وعنوان التوفيق).

- خمس نسخ أخرى طبع حروف بالمطبعة الشرفية بمصر ١٣٠١ هـ ، آخر صحيفة منها ٧٥ .

- نسخة أخرى، انظر (مجموعة ٥٦٨ وقصة سمسون أيضاً).

* * *

كتبخانة

(قصة هيلانة الجميلة) وهى رواية تياترية.

- طبع حروف ببولاق ١٢٨٥ هـ.

* * *

كتبخانة

(القصة الهمدانية) تتضمن قصة سيدنا يوسف الصديق عليه السلام.

- نسخة مكتوبة بقلم نسخ، عدد أوراقها ١٣٢ .

* * *

كتبخانة

قصة الملكة الهيفاء بنت المهرجان وماجرى لها .

- طبع حجر بمصر ١٢٧٨ هـ.

* * *

كتبخانة

قصة المقدم على الزيبق.

- أحمد بن عبدالله المصرى.

- نسخة فى مجلد طبع حجر بمصر ١٢٩٧ هـ ، آخر صحيفة منها ٢٣٩ .

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة

قصة مسرور التاجر مع معشوقته زين المواصف.

- طبع حجر بمصر.

- نسخة أخرى طبع حجر بمطبعة السيد على بمصر ١٢٩٩هـ .

- أربع نسخ أخرى كالسابقة تنقص الملزمة الثالثة.

- أربع نسخ أخرى طبع حروف بالمطبعة الشرفية ١٣٠٢هـ.

- أربع نسخ أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة

قصة الكونت دى مونت كريستو.

- تأليف: الكساندر ديماس، وترجمة : بشارة شديد تقوعى.

- نسخة فى مجلد طبع حروف بمطبعة وادى النيل ١٢٨٨ هـ ، آخر صحيفة منها ٢٣٢ .

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة

(قصة قمر الزمان بن الملك شهرمان) صاحب جزاير خالدات وما جرى له مع السيدة بدور بنت الملك الغيور.

- طبع حجر بالمطبعة العثانية بمصر، آخر صحيفة ٧٣ .

- نسخة أخرى كالسابقة.

- ثلاث نسخ طبع حجر ١٢٩٩ هـ .

- نسختان طبع حجر بمطبعة السيد على بمصر ١٢٩٩ هـ، آخر صحيفة ٧٩ .

- خمس نسخ أخرى طبع حروف بالمطبعة الشرفية ١٣٠٠هـ.

- نسختان أخريان طبع المطبعة المذكورة ١٣٠٤ هـ .

* * *

كتبخانة

قصة القاضى والحرامى.

- نسخة طبع حجر بمصر، آخر صحيفة١١ .

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة

قصة فؤاد ورفقة محبوبته.

- نخلة أفندى صالح.

- طبع حروف بمطبعة بولاق ١٢٨٩ هـ ، آخر صحيفة ٤٨.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة

(قصة فرس العقيلى جابر) وماجرى للأمير أبى زيد بسببها وما جرى له من أجل علية.

- نسخة فى مجلد طبع حجر بمصر ١٢٩٦ هـ، آخر صحيفة٧٤ .

- نسخة أخرى طبع حجر بالمطبعة العثانية ١٢٩٧ هـ ، آخر صحيفة ٧٢ .

* * *

كتبخانة

(قصة عجيب وغريب) وماجرى لهما.

- طبع حروف بالمطبعة الشرفية ١٣٠٢ هـ، آخر صحيفة٨٨ .

- أربع نسخ أخرى كالسابقة.

- نسخة أخرى طبع حروف بمطبعة كستلى ١٢٩٧ هـ ، آخر صحيفة ٨٢ .

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة

(قصة الظاهر بيبرس) وهى ديوان خدمة الأسطى عثمان عند الأمير بيبرس واجتماعه بالسلطان.

- طبع حجر بمصر ١٢٨٩ هـ، آخر صحيفة منها ١١٩ .

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة

(قصة سيرة الإمام على بن أبى طالب كرم الله وجهه) إلى الهضام بن الجحاف.

- طبع حروف بمصر ١٣٠٣هـ، آخر صحيفة ١٧٦ .

- أربع نسخ أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة

(قصة السندباد البحرى) وما جرى له فى السبع سفرات ويليها حكاية كيد النساء.

- طبع حروف بالمطبعة الشرفية ١٣٠٢هـ، آخر صحيفة٣٥ .

- أربع نسخ أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة

قصة الزير سالم.

- نسخة فى مجلد طبع حروف، مطبعة محمد شاهين بمصر ١٢٨٨هـ، آخر صحيفة منها ١١٩.

* * *

كتبخانة

(قصة الزيرقان بن بدر) مع النبى (ص).

- نسخة فى مجلد بقلم عادى، كتبت ٨٤٦هـ.

* * *

كتبخانة

(قصة دليلة المحتالة وبنتها زينب النصابة)وأخيها زريق السماك مع المقدم أحمد الدنف والمقدم حسن شومان وعلى الزيبق المصرى.

- طبع حروف بالمطبعة الشرفية ١٣٠٢هـ، آخر صحيفة منها ٦٢.

- أربع نسخ أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة

(قصة حسن الصائغ المصرى) وما اتفق مع الأعجمى وأخواته السبع بنات وما وقع له فى جزائر واق الواق من شأن زوجته، وهى قصة عجيبة وسيرة غريبة على هامشها حكاية بعض الظرفاء من كتاب هز القحوف.

- طبع حروف بالمطبعة الوهبية بمصر ١٢٩١هـ.

- نسخة أخرى فى مجلد وبهامشها حكاية لبعض الكذابين من كتاب روائح العواطر بما يشرح الخواطر، تأليف الشيخ عبد المعطى السملاوى الشافعى، وهى طبع حروف بالمطبعة الشرفية بمصر ١٢٩٩هـ.

- نسختان طبع حروف بالمطبعة المذكورة ١٣٠١هـ، أخر صحيفة منها ٦٩.

- نسختان طابع حروف بالمطبعة المذكورة ١٣٠٢هـ.

- سبع نسخ طبع حروف بالمطبعة المذكورة ١٣٠٢ هـ .

- خمس نسخ طبع حروف بمطبعة عثمان عبد الرازق ١٣٠٢هـ، آخر صحيفة منها ٧٠.

* * *

كتبخانة

(قصة نودد الجارية) وما جرى لها مع العلماء فى حضرة أمير المؤمنين هارون الرشيد.

- نسخة طبع حروف بمصر ١٢٨٦هـ.

- نسخة أخرى طبع حجر بمصر ١٢٩٦هـ.

- نسخة أخرى طبع حروف بالمطبعة الشرفية بمصر ١٣٠١هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

- إحدى عشر نسخة طبع حروف بالمطبعة المذكورة ١٣٠٢هـ.

- نسخة أخرى فى مجلد وفيها خلاف للنسخ السابقة المطبوعة فى بعض مجلات، وهى بقلم عادى كتبت ١١٣٢هـ، ويليها نبذة صغيرة تتعلق بما جرى لجعفر البرمكى مع أمير المؤمنين هارون الرشيد - أوراق الجميع عدد ٤٧ .

* * *

كتبخانة

(قصة تميم الدارى) ما جرى له مع الجان.

- نسخة فى مجلد طبع حجر بمصر، آخر صحيفة منها ١٦.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة

(قصة التاجر على نور الدين المصرى) وما جرى له مع جاريته مريم الزنارية بنت ملك إفرنجة وما فيها من العجائب.

- نسخة فى مجلد طبع حروف بمصر ١٢٩١هـ، آخر صحيفة منها ٨٨.

- خمس نسخ أخرى طبع حروف بمطبعة شرف بمصر ١٣٠٢هـ، آخر صحيفة منها ٧٥.

* * *

كتبخانة

قطعة من (قصة بنى هلال) أولها قال الراوى «وما وقع لبنى هلال... إلخ».

- فى مجلد بقلم معتاد، عدد أوراقها ١٤٦ .

كتبخانة

(قصة بدر النعام) ابنة الملك صادر مع محبوبها جبر المزيد.

- طبع حروف بالإسكندرية ١٢٩١هـ، آخر صحيفة منها٦٤.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة

قصة الألفاظ الحسان فيما جرى لأبى زيد الهلالى مع مشرف العربان.

- تأليف نجد بن هشام.

- طبع حجر بمصر ١٢٩٦هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة

(قصة أبى على بن سينا وشقيقه أبى الحارث) وما حصل منهما من نوادر العجائب وشوارد الغرائب.

- ترجمها من التركية إلى العربية مراد مختار، ولد ١٢٤٤هـ وهو موجود الآن ١٣٠٧هـ.

- نسخة فى مجلد طبع حروف بمطبعةشرف بمصر ١٢٩٧هـ، آخر صحيفة منها ١٠٢ .

- نسخة أخرى كالسابقة.

- نسخة أخرى طبع حروف بالمطبعة المذكورة ١٣٠٥هـ، آخر صحيفة منها ١٢٥ .

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة

فتوح اليمن.. المنسوب لأبى الحسن البكرى.

- نسخة فى مجلد طبع حروف بالمطبعة الشرفية بمصر ١٢٩٩هـ، آخر صحيفة ١٥٦ .

- نسخة أخرى كالسابقة.

- عشر نسخ طبع حروف بمطبعة عثمان عبد الرازق ١٣٠٢هـ، آخر صحيفة ١٢٧ .

- نسختان كالسابقة طبعتا ١٣٠٥هـ.

- نسخة أخرى فى مجلد بقلم عادى، كتبت ١٢٢٨هـ، عدد أوراقها ٧١، معنونة بغزوة رأس الغول.

* * *

كتبخانة

فتوح مصر وأعمالها على أيدى الصحابة رضوان الله عنهم أجمعين.

- ابن إسحاق الأموى.

- نسخة فى مجلد طبع حجر بمصر ١٢٧٥هـ، آخر صحيفة منها ٩٥، وهذه القصة موجودة فى فتوح الشام المنسوب للواقدى طبع مصر ١٢٨٢هـ، ج/٢، ص٥٧.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة

فتوح البهنسا (وهو غير المطبوع المذكور قبله) .

- نسخة فى مجلد بقلم عادى كتبت ١١٦٠هـ، عدد أوراقها ١٣٤ .

- نسخة أخرى فى مجلد بقلم عادى، كتبت ١٠٧٩هـ وفى أثنائها أوراق بخط جديد، عدد أوراقها ١٥٩ .

- نسخة أخرى بقلم عادى، كتبت ١٢٦٩هـ، عدد أوراقها ٩٧.

* * *

كتبخانة

(فتوح البهنسا وما فيها من العجائب والغرائب) وما وقع فيها للصحابة رضوان الله عليهم أجمعين.

- محمد بن محمد المعز.

- نسخة فى مجلد طبع حروف بمصر ١٢٨٠هـ، وعليها خط العلامة الشيخ نصر الهورينى يفيد مطالعتها ١٢٨١هـ، آخر صحيفة منها ١٤٤ . وهذه القصة تنسب للواقدى (انظر فتوح الشام المنسوب للواقدى أيضًا المطبوع بمصر ١٢٨٢هـ،ج/٢، ص٢٠٢).

- نسخة أخرى فى مجلد بمصر ١٢٧٨هـ.

- عدد ٢ نسخة أخرى بالمطبعة الشرفية ١٣٠٢هـ، أخر صحيفة منها ١٠٥.

نسخة أخرى بمطبعة كاستلى ١٢٩٧هـ ، آخر صحيفة منها ١١٣ .

- نسخة أخرى بالمطبعة الوهبية ١٢٩٠هـ، آخر صحيفة منها ١٢٠ .

- نسختان بمطبعة الشيخ عثمان عبد الرازق ١٣٠٥هـ.

- نسخة أخرى فى مجلد بها خروم من الأول والأثناء، وأول ما فيها أثناء ذكر نزول سيدنا عيسى بن مريم عليه السلام بمدينة البهنسة وخرجه من مصر. وهى بقلم عادى، كتبت ١٢٠٩هـ، عدد أوراقها ١٥٤ .

* * *

كتبخانة

غزوة الزبرقان.

- طبع حجر بمصر، آخر صحيفة منها ٩٢ .

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة

(غزوة بيرزات العلم) على يد الهمام أمير المؤمنين على بن أبى طالب كرم الله وجهه.

- وهى طبع حجر بمصر، أخر صحيفة منها ٤٧ .

* * *

كتبخانة

(غزوة الإمام على بن أبى طالب) كرم الله وجهه مع اللعين الهضام بن الجحاف فى السبع حصون.

- نسخة فى مجلد طبع حجر بمصر ١٢٨٠هـ، آخر صحيفة منها ٢٢٣ .

* * *

كتبخانة

عنوان التوفيق فى قصة سيدنا يوسف الصديق.

- وهبى بك/ ناظر مدرسة حارة السقايين القبطية، انتخبها من قصص الأنبياء ورتبها على مقدمة وثمان مقامات وخاتمة وفصول.

- طبع حروف بالمطبعة الإعلامية بمصر ١٣٠٢هـ.

- أربع نسخ كالسابقة.

* * *

كتبخانة

عجائب البلاد والأقطارو النيل والأنهار والبرارى والبحار.

(هكذا مكتوب فى أول الورقة الأولى منه) ويعرف بقصة حايد بن سالوم بن تميم بن يوسف بن يعقوب بن إسحاق بن إبراهيم الخليل عليه الصلاة والسلام.

- وهى أربع ورقات تشتمل على ما نسب إليه مما رآه عند استكشاف مجرى النيل، مكتوبة بقلم معتاد.

* * *

كتبخانة

عجائب البخت فى قصة الأحد عشر وزيراً وابن الملك آذار بخت.

- عربها عن السريانية: ميشيل جرجى عورا.

- طبع حروف بمطبعة البيان بمصر ١٨٨٦ .

* * *

كتبخانة

(السبع تخوت) وسلطنة دياب وأبى زيد وتملك الأربع عشر قلعة من بعد قتل الزناتى خليفة، وهى من سيرة بنى هلال.

- طبع حروف بمصر ١٢٨٤هـ، آخر صحيفة منها٢٣٦ .

* * *

كتبخانة

زهر الكمام فى قصة سيدنا يوسف الصديق عليه وعلى نبينا أفضل الصلاة وأزكى السلام.

- أبى على بن عمر بن إبرَاهيم الأوسى الأنصارى، رتبها على سبعة عشر مجلساً.

- طبع حجر بمصر ١٢٧٧هـ، آخر صحيفة منها ٢٧٢ .

- نسخة أخرى بها خرم.

- نسخة أخرى طبع الشرفية ١٣٠٦هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة

الريادة البهية وما جرى للأمير أبى زيد والعرب الهلالية.

- نجد بن هشام.

- نسخة فى مجلد طبع حجر بمصر، أخر صحيفة منها ٢٩٦ .

* * *

كتبخانة

(ديوان البردويل بن راشد) وقاطبه وقطيه وسطح عايد ويلبيس مع المجوس.. وهو من قصة العرب الهلالية.

- طبع حجر بمصر ١٢٩٨ هـ ، آخر صحيفة ٥٥ .

* * *

كتبخانة

الدرة المنيفة فى حرب دياب وقتل الزناتى خليفة وسجن دياب.

- نسخة فى مجلد طبع حروف بالمطبعة الشرفية بمصر ١٢٩٨ هـ، آخر صحيفة منها ٢٢٢ .

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة

الأنس والانبهاج فى قصة أبى زيد الهلالى والناعسة وزيد العجاج.

- نسخة فى مجلد طبع حجر بمصر، آخر صحيفة منه عدد ١٧٨ .

- نسخة أخرى من الكتاب المذكور فى مجلد كالسابقة.

* * *

كتبخانة

كليلة ودمنة .

- بيدبا الفيلسوف الهندى، وترجمها عبدالله بن المقفع.

- عدد ٢ نسخة طبع بولاق ١٢٨٥ هـ.

- نسخة أخرى طبع باريس ١٨١٦ صححها سلفستردى ساسى.

- نسختان طبع وادى النيل.

- نسختان طبع بولاق ١٢٨٥ هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

- نسخة أخرى بمطبعة الشيخ عثمان عبدالرازق ١٣٠٥ هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

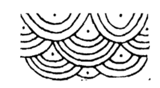
Al-Funun Al-Sha'bia reviews a book entitled: *The Field Work Guide for Folklore Gatherers,* written by a group of researches and introduced by Prof. Muhammed Al-Gohari. Muhammed Hassan summarizes its first part in three main points:

(1) Contributions in the field of Arab folklore studies in Egypt.

(2) The place of this book on the folkloric map.

(3) Differences between field data gatherer and field researcher.

This issue ends with *"A Biblliography of Folk Heritage:* Folklore-Book Lists in Dar Al-Kutob and Al-Azhar up to (1968)," by Prof. Ibrahim Ahmed Sha'lan.



plete index of **Al-Funun** from its first issue to the 45th, i.e. from January, 1965 to December, 1994.

We have published in other issues a number of folk texts from Nubia, Siwa, Al-Wadi Al-Gadid, Sinai and Al-Wahat. In this issue, we introduce "Kaf Al-Arab", an art of Tahawi-Arabs in Sa'oud, Sharqia governerate. As the author, Al-Tahawi Sa'oud puts it, "Kaf Al-Arab is an art of this tribe. It is an oral text which is said on certain occasions with certain rites (mostly weddings)." Sa'oud describes these rituals, and explains their diverse vocablary and expressions. He concludes with the text of **Magrudat Al-Arab**.

Miral Al-Tahawi provides specimens of verse songs sung in Kaf Al-Arab, that she collects. She explains their meanings and significance, and starts with describing the place and the pattern of kenship. Describing the ceremony, she writes, "They choose moonlit evenings for their weddings. They are held outdoors, mostly outside the house, preferably a sandy spot without plants. The Kaf row stands in half a cricle or a long line. They wave flags and hum a song till AL-Basha or Al-Bay or Al-Haggala comes out. She is usually a black woman.... Poets recite." With this folio we stress the importance of collecting field material, and the value of texts published in **Al-Funun Al-Sha'bia.** The journal welcomes any field study or or collected texts, provided they should be accurate and well-documented.

In this issue, Dr. Salma Abdel Aziz continues her study: *"Folkloric Variations on Time and Place in Plastic Arts."* The first part, published in the last issue, was an analytical reading of various texts based on painting in the village of Salua, near Kum Umbu, Aswan. In this section, she discusses "the effect of the creative folk movement as an expression of time and place, in the work of some artists who used this style and were inspired by it. Their folk inspiration is very clear in their work."

There is an interview with Prof. As'ad Nadim (part-time Prof., High Institute of Flok Arts–Academy of Arts) corcerning his scientific project, his theortical and methodological speculations, and the experemental projects of 'applied folklore', on which the project of Al-Mashrabia Institute is based. The interview includes a discussion of his method in administrating Bait Al-Sohaymi project. The interviewer, Hassan Sorour concludes with Prof. Nadim's views on culture, art and folklore.

Al-Sha'bia (Egypt), **Folk Heritage** (Iraq), some special issues of **The World of Thought** (Kuwait), **Al-Funun Al-Sha'bia** (Jordan), **Heritage and society** (Palastine), **Waza Bulletin** (Sudan), **Sudan Folklore** (Sudan), **Al-Ma'athurat Al-Sha'bia** (Qatar). Helmi writes, "An overview on the mapof folklore periodicals shows that it is poor and inadequate. Only Egypt, Iraq and Jordan are interested. **Al-Ma'athurat Al-Sha'bia**, published by the Folklore Centre of Gulf States, is a special case. Periodiclas in Sudan, and cultural communication between Arab states and periodicals of Iraq and Jordan have stopped."

Dr. Hany Ibrahim Gaber's *"Material Culture, Plastic Arts and Al-Funun Al-Shaabia"* discusses the place of plastic arts and material culture in the journal since its beginning. "On the other hand, the periodical has not disregarded the geographical dimension of plastic arts and material culture. It published many studies devoted to provincial areas of special individual sociological characteristics."

Dr. Gaber adds, "This journal is very special and is particulary close to the Arab Egyptian spirit, and to Egyptian culture, originating far back in its history. It is worthy of all facilities and equipment to continue its good work. It is really more than one journal in once, called **Al-Funun Al-Sha'bia."**

Muhammed Qotb, the artist gives us the factual experience of the journal in his article, *"The Dream: Experience and Notes."* It combines memories with practical experience, as he puts it; it is a reminder of the works of Abdel-Salam Al-Sharif, providing notes on the practical aspects of publishing a cultural journal that are really worthy of discussion. They include everything from the cover design to the graphics and illustrations.

Farag Al-Antari, the researcher on music deals with the music section of **Al-Funun** in all its issues. He expounds the statistical significance of music topics in the published articles and researches in their chronological order, according to "the usual classification applied to all branches of folk music, categories of musical instruments and other trends."

Mostafa Sha'ban Gad, the bibliographer continues the index journal. In this issue, he gives a detailed index of the Nos. (1992-1994). It is a continuation of what has been published in issues 27,28,38,39. We now have a com-

li, the language of south India. He wrote many studies of Indian and south Asian colklore, and follected a tremendous number of folk tales." The chosen study was introduced in the Seminar of Indian Folklore (1980), after recognizing Ramanujan as a folklore specialist and a distinguished poet..

Dr. Ghazual draws also on the importance of the critical side of theory, and the understanding of scientific projects in their right context.... "Propp took a 'scientific' interest in the past, Gramsci an 'ideological' attitude towards the future, while Ramanujan an 'aesthetic' one in the first place. Ramanujan's deals with the present and the relation between the two ends of a literary work: its creator and its reciever."

On the occasion of the thirtieth anniversary of the journal the board had decided to devote a whole issue to its celebration, but on second thought we have taken into consideration the right of the reader. Instead, there will be a number of successive articles in every issue. The first of which is Prof. Mahmoud Zohni's *"The Journal's Contribution to the Cultural Scene"*. It points out the role of the journal in the field of folklore, discussing: What is culture? What is education? What is communication? What is the role of folk arts in all that? Prof. Zohni concludes, "The journal is well-aware of its message, and its effective cultural role in addition of being a help for researchers and students. Though it is a somehow difficult task, the periodical has succeeded in keeping a balance. The fact that folk arts are popular and close to the ordinary reader was a great help. Folklore provides a need of the ordinary reader as much as the specialist. This is why **Al-Funun** takes into consideration — more than any other specialized journal— that it is an organ of culture as much as —or even more than — a specialized journal."

An article by Prof. Safwat Kamal introduces a famous piece by Prof. Abdel-Hamid Yunes: *"Abou Zaid AL-Helali in the University"*, which was published in the university-magazine, **al-Hadaf.** Kamal's introduction is followed by a copy of Prof. Yunes' article. "The publication of **Al-Funun Al-Sha'bia** in January (1965) and its continuation—inspite of an interruption in 1971 and re-publication in 1987—is an affirmation of its leading role in establishing a place for our folklore in the heritage of humanity. Folklore is an expression of human capacity for appreciating beauty in the course of every day life," Prof. Kamal said.

Ibrahim Helmi reviews the Arabic periodicals of folklore: **Al-Funun Al-**

which folklore is a part. Dr. Al-Sayed writes, "Songs were originally an expression of personal or individual feelings. Gradually, they came to express national feelings and collective emotions. This accounts for their popularity. Every individual can find something that expresses him in those songs. They represent national character, and are a means of judging it. Modern history can use them to shed light on the main characteristics of a certain nation and its psychology. They even influence its sociological history". The author continues, "This study is 'preliminary'; it neeeds more research in the study of folk songs according to the latest theories of modern psychology. It is a 'preliminary attempt' to interpret the psychology of Egyptians through their songs. This is our reaction to the call of Prof. Amin Al-Khuli in the first number of this periodical to 'those who represent the psychological school in studying literature and its history. Songs are an important genre of literature, even a prominent one". Dr. Al-Sayed discusses the Egyptian fondness for singing. He divides Egypt into four imaginative musical regions. Various topics and terms are reviewed: fondness for singing, musical regions, rural mentality, suppression but...!!, fate and destiny, sense of inferiority, true feeling. The general conclusion should bear further study.

Dr. Ferial Ghazul's paper : *"Theory of Folklore: A Comparative study"* was first introduced in the first conference on folklore, of the Higher Concil of Culture and Arts. It stresses what is offten reiterated: "The researcher on folklore should start and end with the 'field'".

Dr. Ghazul tackles three approaches to theorizing in the field by three well-known figures: the Russian researcher, Fladimir Propp (1895-1970), the Italian thinker, Antonio Gramsci (1891-1937), the Indian poet, A.L. Ramanujan (1929-1993). She reviews their ideas and terminology.

Dr. Ghazul writes, "Propp's study with which I am going to deal is entitled: *"Speciality of Folklore"*. It was first published in the periodical of **Leningrad** (1946). Propp had spent twenty years on research, and writing on the Russian folk tale and its transformations, origins and developments...."

"Gramsci, the Marxist philosopher wrote on folklore when he was in prison. He was a member of the Communist party. His writings are the output of his mature thought and speculations of his political experience. She continues, "The Indian poet Ramanujan published his poetical works in English and in Kanaian, his mother-tongue. He translated classic poems from Tami-

This Issue

"Psychoanalysis and Folklore", written by Ernest Jones and translated by Ibrahim Qandil was published in No.43 of this journal. It raised several questions concerning the relation of psychology and folklore. In other words, it drew attention to the possibility of using psychology in interpreting folk heritage.

This subject has already been approached in the forties and fifties by important Egyptian writers in a number of periodicals. This issue of **Al-Funun** contains an article by Dr. Muhammed Mahmoud Al-Sayad entitled: *"Investigating Egyptian Psychology through Egyptian Songs,"* first published in ***Psychology,*** Vol. I, 2,1945, an important periodical which had its impact on the cultural scene in general and psychological studies in particular. Its editor was Prof. Yussif Murad (Prof. of psychology, Fu'ad I-now Cairo University). The article is introduced by Dr. Ahmed Mursi, who provides a general background of scientific trends in the study of folklore, and the interest shown by many anthropologists in Egyptian folklore.

The study investigates the relation between the individual self and the collective self of the society as a whole, as regards human creativity of

A Quarterly Magazine,
Issued By: General Egyptian Book organization, Cairo.
No. 48, July - September, 1995.

- **الاسعار فى البلاد العربية :**

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٣٠٠٠ ليرة ، الأردن ٢٥٠ر١ دينار ، الكويت ٢٥٠ر١ دينار ، السعودية ١٥ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤٠ درهم ، البحرين ٥٠٠ر١ دينار ، قطر ١٥ ريال ، دبى ١٥ درهم ، أبوظبى ١٥ درهم ، سلطنة عمان ٥٠٠ر١ ريال ، غزة/ القدس/ الضفة ٥٠٠ر١ دولار .

- **الاشتراكات من الداخل :**

عن سنة (٤ أعداد) ثمانية جنيهات، ومصاريف البريد ٨٠ قرشاً وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (٤ أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد، ٢٤ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد، البلاد العربية ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٦ دولاراً.

- **المراسلات :**

مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيش النيل * رملة بولاق. * القاهرة .

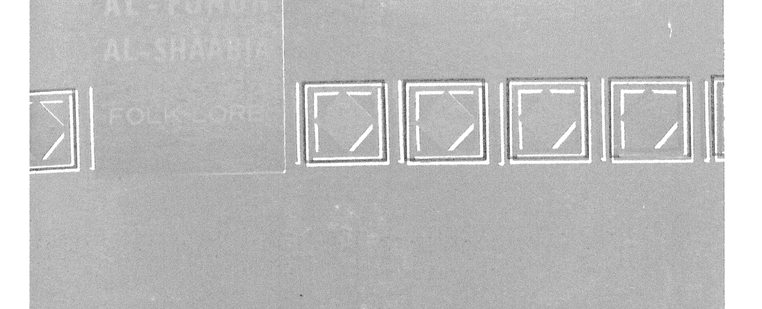
* تليفون : ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

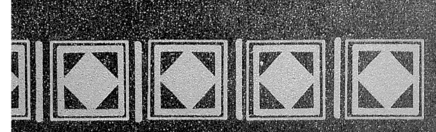
AL-FUNŪN AL-SHAĀBIA

FOLK-LORE

Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief, January 1965.







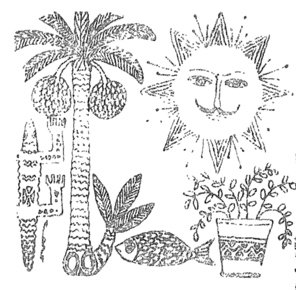


عدد ٤٩

أكتوبر ـ ديسمبر ١٩٩٥

الثمن ٢٠٠ قرشا

الهيئة المصرية العامة للكتاب





أسسها ورأس تحريرها فى يناير ١٩٦٥
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس



فهرس

العدد ٤٩ أكتوبر ـ ديسمبر ١٩٩٥

● الرسوم التوضيحية :
محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :
أ . أدهم نديم
أ . سمير عطوة

● صورتا الغلاف :
الأمامى : درع التكريم الذى قدمه المجلس الأعلى للثقافة إلى مؤسسى المجلة من أعمال الفنان الدكتور محمود شكرى
الخلفى : إحدى المشربيات الإسلامية النادرة

● الإخراج الفنى :
صبرى عبد الواحد

● التنفيذ :
الجمع التصويرى

ISSN 1110-5488
رقم الإيداع : ٦٢٨٣/ ١٩٨٨

هذا العدد

«الإبداع الشعبى» مصطلح عربى يتردد كثيراً بوصفه بديلاً لمصطلح «فولكلور» الذى شاع فى حياتنا الثقافية المعاصرة بوصفه موضوعاً للدرس الفولكلورى المصرى.

وذلك لما تثيره المتغيرات العالمية فى دراسة ثقافة الإنسان المعاصر والتى نتابع أصداءها ونحرص على أن يكون للفكر المصرى موقفًا محدداً إزاء موضوعات هذا الإبداع؛ حيث إن «الإبداع الشعبى» يعد مدخلاً لقراءة جادة للثقافة الشعبية المصرية فى عالم يتساءل عن آفاق ما بعد الحداثة والتقدم التكنولوچى فى عالم المعرفة الإنسانية؛ حيث تتوارى مشاكل «الشفاهية والكتابية» وتبرز مشاكل «عالم الفرجة».

لذا كانت مشكلة استلهام التراث الشعبى الحى فى أعمال محدثة هى موضع حوار داخل «عالم الفرجة والاستماع» من حيث الوجود المحدد للهوية في الإبداع الفنى الحديث مع طرح مشكل الذاتية العامة والذاتية الخاصة فى الإبداع الإنسانى العالمى المستقبلى. وأن يكون محور الحديث التبادلى بين الثقافات هو الحوار حول «نحن والعالم والمعيارية العلمية» من خلال منظور مستقبلى لا من خلال دعوة إحياء التراث.

ويستهل هذا العدد بدراسة للأستاذ الدكتور **أحمد على مرسى** موضوعها «الذات العامة والذات الخاصة فى السير الشعبية المصرية» ؛حيث لعبت السير الشعبية دوراً كبيراً فى التعبير عن موقف الشعب من قضاياه الحيوية، وموقف الفرد من نفسه، ومن الجماعة التى ينتمى إليها. كما عبرت، أيضاً، عن رؤية الجماعة لنفسها وللفرد، وتشكيل الذات الفردية والجمعية على السواء. فمن خلال هذه السير التى يتجاوز عددها عشر سير حاول القاص الشعبى

المصرى - معبراً فى ذلك عن الجماعة - أن يرسم المثال الذى ينبغى أن يكون عليه الفرد، والنموذج الإيجابى الذى ينبغى أن يكون عليه سلوك الجماعة تجاه أفرادها؛ تحقيقاً لوجودهم، وتأكيداً لذواتهم التى لا ينبغى أن تتناقض أو تتصارع مع الجماعة، بل يجب أن تتكامل وأن تتواصل، لكى يحقق الفرد ذاته، وتنجح الجماعة فى الوصول إلى أهدافها، وتتفق السير جميعاً فى تأكيدها علاقة الذات العامة بالذات الخاصة وتكاملهما معاً، باعتبار ذلك قضية أساسية تتفرع عنها كل القضايا الأخرى التى واجهتهما معاً، ويسعى كل منهما، من جانبه، من أجل الوصول إلى التكامل الذى يجعل الحلم واقعاً تتحقق فيه القيم الإنسانية المثلى: قيم الحق والخير والعدل».

ومن العلاقة التكاملية بين الذات العامة والخاصة ننتقل إلى تأمل وضع المرأة مع الدكتور **أحمد إسماعيل النعيمى** (كلية التربية للبنات - جامعة بغداد) ودراسته حول «الآلهة الإناث فى الموروث الأسطورى والشعرى قبل الإسلام» : الشمس والقمر، عشتروت والزهرة، إيزس - كيكال، مناة، هاتحور، نيت، الفارعة، لميس، خندق، عامله ... وغيرهن. و «مثل هذه النسوة تنبئ بآثار التأريخ العريق للمرأة التى تدوولت أخبارها من امتداد واقعى غير مرئى لعمق أسطورى متحسس، ومعنى ذلك أن للمرأة سفراً خالداً تبوأت فيه مكاناً رفيعاً لم تتبوأه أختها المعاصرة أبداً، لاسيما من منظور الفكر الأسطورى الذى غدت فيه إلهة، أو من أشباهها، أو من أتباعها، أو وسيطة بين الآلهة والناس، أو ملكة، أو زعيمة أسبغت عليها مظاهر التأليه والتقديس، ناهيك عن مكانتها فى مرحلتها الواقعية، وهى فى الحالتين تؤدى وظيفتها الطبيعية (أم - أخت - زوجة - ابنة - حبيبة)؛ فهى سجل حافل بالنشاط فى بعديه الواقعى والأسطورى للمجتمع العربى فى عصوره المتقدمة، بوجه خاص.

كما يقدم الأستاذ **صفوت كمال** دراسته «الأصالة التقليدية مصدر إلهام للحداثة»، وهو مبحث من مباحث الندوة الدولية الأولى حول الحرف اليدوية فى العمارة الإسلامية، مع تركيز حول آفاق تنمية المشربيات والزجاج المعشق، القاهرة (٣ - ٩من ديسمبر ١٩٩٥). فى هذه الدراسة ينطلق الأستاذ صفوت كمال من مفهوم : إن للحضارة الإسلامية مقومات وفلسفة يرتبط بهما التراث الفنى الشائع فى حياتنا اليومية. وأساس هذه الفلسفة العقيدة الإسلامية التى وجهت الإنسان إلى كل ما يحيط به فى الكون (إدراك المطلق، الاهتمام بالتجريدى، الخروج من النسبى إلى الكلى) وعرفته ما ينطوى عليه الكون من جانبين: جانب روحى وجانب نفعى يحمل فى داخله أسس الزينة والجمال. وتشتمل الدراسة على قضية استلهام التراث فى الأعمال الفنية المحدثة تحقيقاً للتواصل الثقافى فى الإبداع الفنى الإسلامى.

ثم تقدم المجلة «فى هذا العدد» محوراً عن الحكاية الشعبية، بوصفها مبحثاً مهماً من مباحث علم الفولكلور، كاد أن يصبح علماً مستقلاً له مناهج بحثه الخاصة.

فيقدم الأستاذ **أحمد فاروق** ترجمة لفصلين آخرين من كتاب «كان ياما كان - التاريخ المصور للحكاية الشعبية» للأخوين ڤولر - عن الألمانية. ويستهل ترجمته بجملة للأخوين جريم «حقاً، إن الحكاية الشعبية تعيد إنتاج نفسها من جديد باستمرار مع مرور الزمن». بهذه

العبارة التى وضعها الأخوان جريم فى مقدمة الطبعة الأولى لكتاب «حكايات الأطفال والبيوت» بدأ طريق الأسئلة والبحث عن معنى الصدق والحقيقة فى أتون هذه الجهود النبيلة، والسعى فى البحث عن الأصول، وأيضًا إمكانات تفسير الحكايات. وبمواصلة الدراسات أصبحت دراسة الحكاية الشعبية فرعًا مستقلاً فى المعرفة العلمية. ومن هذه المناقشة مع الأخوين ڤولر حول علم الحكاية الشعبية ننتقل إلى البحث عن أسس الحكاية الشعبية وهو ما تمت صياغتها فى الثقافات القديمة. تلك الثقافات لم تكن موجودة؛ بحيث إن التطور الروحى المختلف منها قد جلب موضوعات وتقييمات مختلفة حول الإنسان، والحيوان، والمعادن، والعالم السفلى، والزواج، والمرأة وغير ذلك. حول هذا التنوع الثقافى تأسست قضايا الفصل الآخر المعنون بـ «الحكاية الشعبية الأولى» للأخوين ڤولر.

ويتضمن المحور نصًا يحمل عنوان «حكاية ست الحسن والجمال» قام بتدوينه وضبطه الأستاذ **محمد حسن عبدالحافظ** وفقًا للمنطوق الصوتى للهجة الراوى حسين عبد العاطى من قرية البطاخ، مركز المراغة، محافظة سوهاج. كما ألحق به ثبتًا بمعانى الكلمات المستغلقة.

ونصاً آخر من تراث الحكى العالمى ترجمة الكاتب المسرحى **رأفت الدويرى** عن الإنجليزية ضمن مجموعة «حكايات شعبية تحكيها الشعوب». والنص بولندى بعنوان «حكاية الإنسان عبر مراحل عمره». وفى ختام هذا المحور، نكرر دعوتنا للقراء من الباحثين والهواة بموافاة المجلة بالنصوص الشعبية من أقاليم مصر المختلفة، لما نراه فى ذلك من ضرورة علمية وقومية.

ويقدم الأستاذ **على عفيفى** ترجمة لدراسة آلان دندس «المفهوم الأمريكى للفولكلور» عن الإنجليزية، والتى تستهل بمفهوم يكاد يتصدر المشهد العلمى العالمى القائم على الإيمان بالتنوع والاختلاف: «قد يجانب الحكمة أن نتحدث عن «الـ» مفهوم الأمريكى للفولكلور، كما لو كان هناك مفهوم واحد. فقد كان هناك، فى الماضى، بل فى الحاضر أيضاً خلاف، واضح بين علماء الفولكلور حول طبيعة الفولكلور، مما قد يدفع إلى القول بأن هناك عدداً من المفاهيم عن الفولكلور الأمريكى مساوٍ، تقريباً، لعدد علماء الفولكلور. هكذا، يمكن وبحق، مناقشة «المفهوم الأمريكى للفولكلور باعتباره بعضاً من مفاهيم الفولكلور الأمريكية». على ذلك النحو يتناول دندس «الفولكلور» بوصفه مادة وعلماً بين ثلاث ثقافات تعيش فى أمريكا الشمالية: الأوروبية، والهنود الحمر، والزنوج، مع التنويعات فى كل ثقافة على حدة من حيث المادة التى يتأسس عليها علم الفولكلور.

تلى ذلك قراءة الدكتور **شوقى حبيب** لاحتفالية السبوع: التاريخ، العادة، المعتقد، والتى تتسلسل من الفرعونى إلى القبطى فالإسلامى. ثم تتابع الظاهرة فى: عين شمس بالقاهرة، وزاوية الناعورة بالمنوفية، وفى مركز أخميم بسوهاج، وقرية باريس بالواحات، منطلقًا فى ذلك من فكرة المشاركة الجماعية فى الطقس الاحتفالى بقصد الوصول إلى التغييرات التى حدثت فى هذا الطقس المعتقدى وحولته إلى عادة، وارتباط أداء هذا الطقس بعناصر «الماء» ، «الحبوب» ، «الملح» بوصفها علامات فى الثقافة المصرية.

ويقدم الدكتور **هانى إبراهيم جابر** قراءة جديد لألف ليلة وليلة، قراءة تشكيلية، يناقش عبرها أطروحة الدكتوراه التى قام عليها الدارس السورى عبد السلام مصطفى شعيرة فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة، تحت إشراف الفنان حسين الجبالى.

هذه المناقشة إطارها المرجعى عدة مقولات نظرية أدبية من نصوص الدكاترة: فريال غزول، وفدوى مالطى دوجلاس، وأحمد كمال زكى، وعبدالمنعم تليمه. وذلك عبر تصور يرى أن النص المدون «ألف ليلة وليلة» تقابله تجارب فى التصوير من إنجاز الفن المصرى والعالمى، لأن مناخ ألف ليلة وليلة مناخ تفاعلى بين الخيال والواقع، وتداخلى بين الحسى والتأملى.

ومن خلال هذه القراءة يرى د. هانى جابر: «إن قراءة الليالى كاملة وللمرة الأولى بلغة تشكيلية من خلال مئات الأعمال الفنية التى تناولت مختلف موضوعات الكتاب، والتى تعكس رؤية عشرات الفنانين من نخبة مصورى رسوم الكتاب العربى والأجانب، وتطرح أساليبهم الفنية المختلفة وتقنياتهم العديدة، أمر مهم لدراسة الأدب الشعبى».

وفى جولة الفنون الشعبية نلتقى مع رسالة الأستاذة **صفية حلمى حسين** من جوهانسبرج حول الموضوعات والتساؤلات والاهتمامات التى دارت فى اجتماع الجمعية العمومية لمؤتمر مجلس الحرف للمنظمة الإفريقية الذى أقيم فى شهر سبتمبر الماضى.

ومتابعة إخبارية من الأستاذ **حسن سرور** لفاعليات ثلاثة مؤتمرات: الندوة الدولية الأولى لمهرجان الحرف اليدوية فى العمارة الإسلامية (٣ ـ ٩ من ديسمبر ١٩٩٥)، والاحتفال بذكرى مرور ثلاثين عاماً على صدور العدد الأول من مجلة «الفنون الشعبية» (٢٠ ـ ٢١ من ديسمبر ١٩٩٥)، ومؤتمر «أنثروبولوچيا مصر» (٤ ـ ٨ من ديسمبر ١٩٩٥) .

ثم تقدم الجولة نص «مختصر السيرة اليونسية» للشاعر **عبدالعزيز رفعت**، والذى قدم فى ساحة المجلس الأعلى للثقافة ضمن فعاليات احتفالية المجلة، من إخراج الفنان عبد الرحمن الشافعى.

وتختتم الجولة **أحلام أبوزيد رزق** بعرض وقائع مناقشة الباحثة عائشة صلاح الدين شكر حول موضوع: احتفالية شم النسيم فى بورسعيد للحصول على درجة الماجستير فى الفنون من المعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون.

وفى مكتبة الفنون الشعبية يعرض الكاتب **شمس الدين موسى** كتاب «الزط والأصول التاريخية للغجر» للباحث وأستاذ التاريخ د. عبادة كحيلة، والذى يتابع الغجر أو الزط كما أسماهم المؤرخون القدامى بالسؤال: هل هم جماعة عرقية واحدة فى العالم كله أم أن لكل طائفة منهم مميزاتهم العرقية الخاصة؟ وهذا الكتاب يعنى المتخصص فى التاريخ والأنثروبولوچى والفنان والقارئ الهاوى.

وتضم المكتبة الجزء الخامس من المجلد الأول لـ «ببليوجرافيا التراث الشعبى قوائم الأدب الشعبى فى مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٦٨» للأستاذ الدكتور **إبراهيم أحمد شعلان**.

التحرير

الذات العامة والذات الخاصة في السير الشعبية المصرية

د. أحمد على مرسى

السيرة مصطلح يدل على تاريخ حياة امرئ من الناس تستحق التسجيل والذكر. وهذا الاصطلاح مـأخـوذ، فى الأصل، من المادة اللغـوية «سار» ؛ أى «مـشى» ، و«ذهب فى الأرض» ، كـما يعنى، أصلاً، الترجمـةالمأثورة للنبى محـمد (صلى الله عليه وسلم) ، ثم أصبح يدل على ترجمة الحياة، بصفة عامة.

وعلى ذلك، أصبح مصطلح السيـرة يدل على السنة، والطريقة، والحالة التى يكون عليها الإنسان. ويقال: قرأت سيرة فلان؛ أى «تاريخ حياته». وأخذ هذا المصطلح يتسع مدلوله، ليصبح أوسع مجالاً من مجرد ترجمة الحياة التى تدل على تتبع حياة المترجم له وأعماله وآثاره؛ لكى يستوعب الحكمة والنهج، ويحقق النموذج والمثال؛ ولذلك احتفل الناس بسيرة النبى محمد (صلى الله عليه وسلم) التى ظلت محفوظة مرددة فى البيئات الإسلامية؛ فى المواسم الدينية عامة، وفى الاحتفال بالمولد النبوى وذكرى الهجرة خاصة.

وقد اجتذب الوجدان الشعبى بعض الشخصيات التى عدها مثلاً يعمل على تحقيق القيم الوطنية والاجتماعية والدينية؛ ومن هنا انتشرت طائفة من السير الشعبية التى يقوم محورها على بطل أو مجوعة من الأبطال مثل: سيرة عنترة، وسيرة سيف بن ذى يزن، وسيرة الأميرة ذات الهمة، وسيرة بنى هلال، وسيرة الزير سالم، وسيرة الظاهر بيبرس.. إلخ. وتمثل السيرة رؤية الجماعة الشعبية لتاريخها، وذاتها فى مواجهة ظروف معينة. ولا تقتصر هذه السير على حكاية الواقع كما هو؛ بل إنها تجنح، فى كثير من الأحيان، إلى الخيال. وقد اشتهر آحاد معنيون برواية السير؛ غلب عليهم الاحتراف، وعرفوا عادة باسم الشعراء.

ولعبت السير الشعبية دوراً كبيراً فى التعبير عن موقف الشعب من قضاياه الحيوية، وموقف الفرد من نفسه، ومن الجماعة التى ينتمى إليها، كما عبرت، أيضًا، عن رؤية الجماعة لنفسها وللفرد، وتشكيل الذات الفردية والجمعية على السواء. فمن خلال هذه السير، التى يتجاوز عددها عشر سير، حاول القاص الشعبى - معبراً فى ذلك عن الجماعة - أن يرسم المثال الذى ينبغى أن يكون عليه الفرد، والنموذج الإيجابى الذى ينبغى أن يكون عليه سلوك الجماعة تجاه أفرادها، تحقيقاً لوجودهم، وتأكيداً لذواتهم التى لا ينبغى أن تتناقض أو تتصارع مع الجماعة؛ بل يجب أن تتكامل، وأن تتواصل؛ لكى يحقق الفرد ذاته، وتنجح الجماعة فى الوصول إلى أهدافها.

والملاحظ أن هذه السير، جميعًا، قد عبرت عن قضايا حياتية، ذات طابع جمعى وطنى من ناحية، وإنسانى عام من ناحية أخرى، عن طريق توظيف عناصر فنية وإنسانية، تلبى حاجات الفرد والجماعة، وتشكل قاسمًا مشتركاً بينهما، يؤدى إلى التحامهما، وأدائهما لوظائفهما، دونما تنافر أو تناقض أو انفصال، فى إطار من التوازن الدقيق بين الذات العامة والذات الخاصة، دونما طغيان من إحداهما على الأخرى، حتى لايحدث خلل يؤدى إلى هزيمتهما معاً.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإن السير، جميعًا، تنادى بتحرير الفرد، كما تؤكد على وحدة الجماعة، وتصور الفضائل الإنسانية التى ينبغى أن يكون عليها الفرد، والتى تمثلها الفروسية بقيمها الأخلاقية، ومضامينها السلوكية، وتسعى إلى تحقيق العدل الاجتماعى، ومواجهة السلبيات التى تعوق الذات الفردية والجمعية على السواء، وتحد من قدرتها على مواجهة واقعها وتغييره إلى الأفضل دائماً.

وقد تنبه رواة السير إلى طبيعة هذا الصراع الإنسانى، ومن ثم، جعلوا أبطال السير بشرًا، ولم يجعلوهم آلهة أو أنصاف آلهة، كما لم يضعوهم فى مواجهة القدر، أو فى صراع معه. والسير، بذلك، تؤكد على دور الإنسان فى صياغة مصيره، وتحقيق ذاته، بعيدًا عن سيطرة القوى الغيبية، أو الخضوع لقوى خارج ذاته هو، فردًا أو جماعة.

إن تحرر الذات، هنا، موضوع لا علاقة له بالقدر، فهذه قضية من صنع المجتمع ذاته، ومن ثم، فإن على الفرد أن يسعى إلى تحقيق ذاته وتحريرها بنفسه، لا أن ينتظر ذلك من القدر؛ باعتباره هبة، أو منحة، أو أمراً مقرراً سلفًا، من قبل الآلهة.

وتمثل السير الثلاث*، التى سنتناولها هنا بالتحليل، علاقة الذات الخاصة بالذات العامة فى جوانبها الإيجابية، وسوف نركز، فى تحليلنا، على المواجهة التى تحدث بين الذات الخاصة والذات العامة، تحقيقًا للتوازن والتكامل اللذين أشرنا إليهما من قبل، وهو ما يؤدى، فى النهاية، إلى تحقيق ذات الفرد والجماعة، وانتصارهما معاً فى مواجهة الظروف القاسية التى تواجههما والتى تتمثل فى افتقاد الإنسان العربى للحرية والعدل.

تحكى سيرة عنترة أنه برغم أن أباه سيد من سادات القبيلة، إلا أنه عومل معاملة العبيد؛ أولاً: لأن أمه أَمَة حبشية، وثانيًا :لأنه ورث لون أمه، فجاء أسود اللون مختلفًا عن سائر أبناء قبيلته. وكان من نتيجة ذلك، أن أباه رفض الاعتراف به ابنًا له؛ ولعل ذلك هو ما حدد، منذ البداية، قضيته ومراحل حياته؛ إذ أصبحت صراعًا أراد به صاحبه أن يحقق ذاته بوصفه فرداً حراً، فى مجتمع حر، متوسلاً، فى ذلك، بما لابد أن يتوسل به الإنسان الحر فى مثل هذا المجتمع. ونعنى بذلك التميز فى مجال الفروسية، فإذا أضيف إلى هذا التميز فى الفروسية النبوغ فى الشعر، فإنه بذلك يمتلك ما يحقق له المكانة الرفيعة فى مجتمعه، الذى يعلى من شأن الفرسان لما لهم من دور فى الدفاع عن القبيلة فى زمن الصراع والحرب، ويقدر الشعراء باعتبارهم ثروة فنية، ولما لهم من دور فى الإعلاء من شأن القبيلة، والتغنى بمفاخرها ومآثرها، فى كل زمان ومكان.

وقد وظف القاص الشعبى حقيقة كون عنترة شاعراً من الشعراء المتميزين، إلى جانب فروسيته، توظيفاً يخدم أهدافه، وكأنه يسأل المجتمع: إذا كان هذا الإنسان يمتلك القدرة الفذة على استخدام الكلمة، وإتقان فنكم الأول وهو الشعر!! فإنه، إذاً، يمتلك أسباب التقدير والاحترام، وفقًا لأعرافكم وتقاليدكم.. فلماذا لاتعطونه حقه؟!

ولعل الوجدان الشعبى، عندما ركز على شاعرية عنترة، وتمكنه من اللغة، إنما كان يريد، بذلك، أن يثبت أن عروبته كاملة غير منقوصة، وأن كون أمه أَمة غير عربية مما حدد مكانته الاجتماعية بين قومه، وهو ماسخر منه القاص الشعبى، بعد ذلك، عندما جعلهم يكتشفون أن هذه الأم ابنة ملك الحبشة لا يقلل من عروبته، ولا من مكانته الاجتماعية. والسخرية، هنا، تنبع من أن السيرة جعلت عنترة ابناً لسيد من سادات القبيلة، من أم يجرى فى عروقها دم ملكى، ولكن ذلك لم يحمه من العبودية؛ مؤكدة بذلك أن النبل أمر لا تحدده عوامل الوراثة، وإنما يحدده سلوك الإنسان. وعلى ذلك، تصبح الفروسية، بماتمثله من قيم وما تفرضه من سلوك، سلاح عنترة الأول للحصول على الحرية واكتساب النبل، وفقاً لتقاليد عصره؛ ومن ثم، لم يستسلم لوضعه باعتباره عبداً، مفلسفاً له، وإنما كان إيجابياً فى تغييره، مهما تكلف، فى سبيل ذلك، من مشقة وعناء.

والسيرة، فى جوهرها، تحكى حكاية إنسان فرضت عليه العبودية، فكان عليه أن يحرر نفسه. وتحرير الذات، هنا، يقتضى تحرير كل الذوات المماثلة، ومن ثم، يقود هذا إلى انتصار الجماعة كلها، ثم الأمة بعد ذلك.. إنها، إذاً، سيرة تعلن أن البشر جميعًا سواء، بصرف النظر عن ألوان جلودهم

وأصولهم العرقية، ومرتبتهم الاجتماعية. فميلاد الإنسان، وطبقته الاجتماعية، لايمكن أن يقفا حائلاً، دون أن يحقق ذاته وإنسانيته.

وتحفل السيرة، من أجل تأكيد هذا الجانب فى شخصية عنترة، بالكثير من المواقف والتعبيرات التى توضح مدى بشاعة الظروف التى يتعرض لها عنترة، دون أن يكون له يد فيها. «فزهير بن جذيمة»، سيد بنى عبس، يقول عنه: «إنه حامية بنى عبس»، ولكنه، مع ذلك، يعود ليقسم مرة أخرى: «لولا أنك عبد لألحقتك بنسبى وجعلتك من جملة أولادى، لولا أن العرب تعايرنى فى كل حين».

وهكذا نرى مدى التناقض بين القول والفعل، والانفصال بين ماهو كائن ومايبنغى أن يكون. فعنترة، برغم أنه الفارس الأول الذى لايشبهه فارس آخر، إلا أنه ما يزال عبداً، ومن ثم، يتحدد نصيبه من غنائم الحرب كنصيب العبد، لا الحر، فقد كانوا يخشون أن يعطوه نصيبه كاملاً حتى لايقال: «قسموا لابن الأمة مثل ابن الحرة».

ولم يكن حرمان عنترة من حقوقه، باعتباره إنساناً حراً، أو فارساً متميزاً، مقصوراً، فقط، على عدم مساواته اقتصادياً بغيره ممن عدهم مجتمعهم أحراراً؛ بل تجاوز ذلك، أيضاً، إلى عدم مساواته اجتماعياً؛ وعلى ذلك، حرم من حقه فى أن يحب وأن يعترف بهذا الحب. وكأن الجماعة، عندما صنفته عبداً، خلعت عنه كل الصفات الإنسانية، شكلاً ومضموناً. وهكذا تتحول القضية الفردية الخاصة لكى تصبح قضية إنسانية عامة؛ قضية الإنسان المضطهد اجتماعياً، ويصبح النضال من أجل هذه القضية - التى تنمحى فيها الفواصل بين الخاص والعام - موضوع الصراع بعد ذلك؛ ومن ثم، كان من الطبيعى أن يثور عنترة على هذا الوضع الجائر، وأن يخاطب قومه باللغة التى يفهمونها، وكان التحدى النفسى الذى يواجهه: هل يرفع سيفه فى وجههم، أم ينفصل عنهم ويتركهم؟ ولم يكن أى الحلين مرضياً؛ باعتباره فارساً عاشقاً، ذلك أن الرباط الذى يربطه بقومه أقوى من كل الروابط العرقية، إنه حبه لابنة عمه عبلة [التى يأبى أبوها الاعتراف به أو بحبهما، ومن ثم، يرتبط تحقيق الحب بتحقيق الحرية، فلا ينفصل أحدهما عن الآخر]. ويصبح الحب، هنا، عاملاً من عوامل الالتحام والتوحد مع الجماعة، وكأن هذا الحب الفردى رمز لحب الجماعة، وما تمثله من قيم مثلى ينبغى أن تتحقق. ولن تتحقق هذه القيم المثلى، التى تمثلها علاقة الحب أيضاً، مالم يحرر عنترة ذاته، ومالم تعترف به الذات الجمعية التى تقف فى وجهه؛ فالجماعة تأبى الاعتراف بحقه فى الحب، كما رفضت حقه فى الحرية، حتى لايتطاول العبيد على سادتهم؛ لأن فى ذلك إهانة لايمكن تقبلها من جانب الجماعة التى تحتاج إلى فروسيته وشاعريته واقعياً، ولكنها رسمياً لا تعترف به فى الحالتين.

هنا، يصل الصراع إلى ذروته. ومن ثم، يقرر عنترة الانسحاب مؤقتاً، لأن مواجهة الجماعة خسارة له وللجماعة. إنه يستطيع أن يرغمهم، بقوة سيفه، على الاعتراف به، وتحقيق مايريده، ولكن ذلك يعنى أنه سيوجه سيفه إلى صدور قومه، وهذا أمر يرفضه الوجدان الشعبى؛ لأن ذلك يخل بالأساس الذى تنبنى عليه العلاقة بين الذات الفردية والذات الجمعية، وفقاً لما ينبغى أن يكون؛هذه العلاقة التى تنحو نحو الوحدة والالتئام، لا الفرقة والانفصام، وهو ماعبر عنه عنترة بقوله: «لو لم يكونوا عشيرتى وقومى لما أبقيت منهم أحداً»، ثم يوجه حديثه إلى أبيه: «يامولاى افعل بى ماتريد.. واحكم علىّ حكم الموالى على العبيد.. والعبد ما له غير مولاه، إن أبعده أو أدناه.. وأنا أشهد على نفسى أنى من اليوم فصاعداً قد امتثلت لأمرك، ولا أقصر عن خدمتك، ولا أفارق رعى الجمال، ولا أركب جواداً، ولا أجرد حساماً، ولا أنطق الشعر أبداً».

وتتعرض الجماعة لعدوان خارجى، ومن ثم، تحتاج إلى سيف عنترة؛ ولكن عنترة عبد «لايحسن الكر والفر، وإنما يحسن الحلاب والصر»، كما حددت الجماعة وظائف أفرادها؛ مفرقة، فى ذلك، بين مايجب على العبد ومايكون للحر. وبرغم ذلك، تشتد الحاجة إلى سيف عنترة، وتصبح أقوى من كل هذه الفروق المصطنعة، ومن ثم، تبدأ الجماعة فى الضغط على شداد، لكى يعترف به ابناً له، ولكن شداداً يأبى الاستماع إلى نداء الجماعة، استجابة لأنانية الذات الخاصة التى تعيش أسيرة تقاليد صنعتها لتحافظ على مكانتها، متنكرة فى ذلك لإنسانيتها، ويعلل شداد موقفه قائلاً: «فمن فعل هذا قبلى من الفرسان؟ أتريد أن تحط من قدرى بين السادات؟ وتجعلنى بين القبائل حديثاً إلى الممات؟»، إن فى الاعتراف بعنترة، وفقاً لمنطق شداد «سنة قبيحة، وإفشاؤها بين العرب فضيحة». ويكون رد الجماعة على شداد بلسان زهير بن جذيمة: «الرأى عندى أن تسن هذه السنة فى العرب وتجعلهم لك تبعاً».

ويستمر شداد فى عناده، ويتأزم الموقف؛ فالجماعة توشك أن تنهزم، والفرسان يتساقطون واحداً بعد الآخر. ويدور حوار بين شداد وأخيه قراد وعنترة، وهذا الحوار العبقرى، الذى يصور ذلك الصراع، جدير بالتأمل؛ لما يحمله من دلالات.

- **مالك** (لأخيه شداد بعد أن اشتد القتال وعم الخراب):

أين عبدك عنترة.. فلو كان معنا فى هذا القتال لكان لنا حال غير هذا الحال.

- **شداد**(لعنترة):

ألا ياعبد السوء، يأصاحب العقل الأزور، ألا تنظر ماحل ببنى عبس من الأعداء اللئام.

- **عنترة:**

يامولاى، ما الذى أصنع، لو أن يدى طائلة، لكنت لأعدائكم أدفع.. فإنه يعز على ما جرى، فياليت لى قوة أو عقلا شديداً، لأبلغ بهما ما أريد، ولكنى عبد من جملة العبيد، لاقدر لى ولا قيمة عند بنى عبس الأماجيد، فأريد أن أعيش أو أساق مع الغنيمة، فكل من ملكنى من السادات خدمته خدمة العبد للسيد، فى جميع ما يطلب منى أو يريد..

- **شداد** (صارخاً):

ويلك يابن الزنا.. لأى شئ عدم الاعتنا، أمجنون أنت؟!

- **عنترة:**

يامولاى وما الذى تريد؟!! أرأيت أحداً من السادات الأماجيد يطلب النصر من العبيد، ويترك السادات المعدودين!!

- **شداد**(فى غيظ شديد):

احمل معنا على الأعداء، وكرّ وأنت بعد اليوم حر.. قاتل معنا اليوم، وأنا ألحقك بنسبى.. قد أقررت بأنك ولدى.

- **مالك:**

ياابن أخى.. احمل على هؤلاءالعدا.. وقد ألحقناك بالأنساب فخلص قومك من العذاب..

ياأبا الفوارس أما ترى ابنة عمك تساق سوق الإماء.. إن اجتهدت وخلصتها من النوائب، لأكونن لك عبداً، وهى لك أمة.

وبذلك، يتم الاعتراف - اضطراراً - بحقه فى أن يكون إنساناً حراً، وأن يحقق حبه الذى رفضوه، ورفضوا صاحبه من قبل.

وتتحول الهزيمة إلى نصر عندما تسد الفجوة بين الذات الخاصة، التى تريد أن تتحرر وأن تقوم بدورها، وأن تؤكد مكانتها، وبين الذات العامة التى كانت تقف حائلاً دون ذلك كله.

ولكن الأمر - مع ذلك - لم يكن بهذه السهولة، فبسبب إرغام عنترة للقبيلة على الاعتراف به، ظل هذا الاعتراف نظرياً، مرتبطاً بالموقف الذى استدعى ذلك، ولم يتحول إلى سلوك عملى تجاهه، فما لبث عمه أن تنكر لوعده له بتزويجه من عبلة ابنته، وشرع فى مراوغته، وتدبير المكائد له، وإثقاله بطلبات مستحيلة؛ لكى يجد مبرراً لعدم الوفاء بما وعد به.

وتطلب عبلة من عنترة أن يهرب بها من ظلم مجتمعهما الذى لايستحق سيفه ولا شاعريته، ولكنه يأبى ذلك برغم سهولته، ومعرفته بعدم قدرتهم على منعه؛ لأن هذا السلوك لا ينسجم وما تمثله عبلة بالنسبة إليه. إن عبلة لم تعد المرأة، ولكنها تصبح الوجه الثانى للحرية، ورمزاً لتحقيق العدل، فزواجه منها معناه أنه استكمل حريته عملياً. وهو إن هرب بها كان معنى ذلك أنه ليس حراً، أو أنه يعترف بأنه لم يستكمل مقومات الحرية بعد؛ ذلك أن الحر لايهرب وإنما يواجه، ومن ثم، يقول عبارته الرائعة: «من أراد النفيس (عبلة: الحرية والعدل) خاطر بالنفيس (بالروح)».

وهكذا، يصبح على عنترة أن يواجه قومه مرة أخرى، فهو وإن كان قد أحرز المساواة من الناحية المعنوية، إلا أن لونه الأسود ظل حاجزاً بينه والآخرين، والعلامة التى تعبر عن أصل مختلف يطارده، ويمنعه من التواصل مع غيره. ولذلك، لم يتوقف هذا الفارس عن الشعور بالاختلاف والنقص؛ اختلاف فى اللون، ونقص فى المكانة الاجتماعية. هنا، كان لابد لعنترة من أن يحقق ذاته بعمل لايستطيعه غيره، لا لكى يستكمل مقومات الاعتراف به فحسب، ولكن لكى يثبت تفوقه وامتيازه غير المسبوقين؛ ومن ثم، راح يواجه الفرسان المشهورين بين القبائل الأخرى، وغيرهم من الفرسان من كل الأجناس المعروفة للقاص آنذاك. ويصبح انتصاره على هؤلاء الفرسان خروجاً من الدائرة المحلية القبلية الضيقة إلى الدائرة الأوسع، ومن ثم، يلقبه القاص بأنه فارس العرب والعجم والديلم والترك؛ وكأنه يجسد بذلك قيمة إنسانية لا تخص مجتمعاً بعينه.

ويحمل هذا الانتصار، ضمن ما يحمله من معانٍ، معنى الانتصار للفضائل الإنسانية التى يمثلها، ويتحول ليصبح رمزاً للتحرير، فينهج نهجه كثير من العبيد الذين استطاعوا أن

يحرروا أنفسهم، ثم ينضموا إليه بعد تحررهم، لكى يستكملوا معاً رسالتهم من أجل تحرير الآخرين.

ويكتسب تحرير الذات االخاصة، هنا، معنى يتجاوز مجرد الحصول على الحرية الفردية، أو حرية الذين ينتمون إلى الجماعة أو القبيلة نفسها، ليصبح رسالة تعلو على الفوارق الجنسية والعرقية والدينية؛ إذ يحارب عنترة من أجل تحرير الإماء اللائى لايقلن فروسية أو شجاعة عن أمثالهن من الرجال [غمرة القضاعية التى كانت تسمى صدامة الخيل وخواضة الليل] وتحرير المستعبدين جميعاً، دون تفرقة [مقرى الوحش النصرانى الذى بلغ من وفائه لعنترة أن افتداه بروحه فى إحدى المعارك التى خاضوها معاً].

وتنتهى السيرة بأن يحقق عنترة رسالته كما حددها الوجدان الشعبى، مؤكدة أن تحقيق الذات العامة وانتصارها، لايمكن أن يتم، دون تحقيق الذات الخاصة الحرة العزيزة فى مجتمعها، وأدائها دورها المنوط بها فى استحداث التكامل، وتأكيد المثل العليا التى لابد منها لكى تنتصر الذات العامة فى مواجهة عوامل القصور والهزيمة.

وإذا كانت سيرة عنترة تحمل صرخة مبكرة عالية ضد العبودية والقهر والتفرقة بين البشر، واتخذت من عنترة الرجل بطلاً، فإن هناك سيرة أخرى، هى سيرة الأميرة ذات الهمة، أرسلت هى الأخرى صرخة مدوية من أجل تحرير المرأة العربية، ووضعها فى مكانها اللائق بها، بعد أن انهارت مكانتها، فى فترة عصيبة من التاريخ العربى، سيطر فيها غير العرب على الحياة العربية، سياسياً واقتصادياً واجتماعياً، وكثرت فيها الفتن وأشكال الصراع بين الفرق الدينية والسياسية والعرقية؛ مما أدى إلى هزيمة الذات العربية بعد ذلك. وقد عبرت السيرة عن هذا الوضع المتردى على لسان أحد ملوك الروم إذ يقول: «لوأن راعياً من رعاة الخنازير تحرك من بلادنا لأخذ بلادهم لأن الفتن سارت فيهم».

وتأتى هذه السيرة باعتبارها رد فعل لهذا الخطر الداخلى، الذى يتمثل فى الفرقة والانقسام وافتقاد الحرية والعدل، ولخطر آخر خارجى، يتمثل فى الغزو العسكرى الذى يهدد بفقدان الهوية، واستمرار الأوضاع الجائرة اجتماعياً وسياسياً.

ولقد كان اختيار امرأة لتكون الشخصية الرئيسية فى هذه السيرة أمراً مقصوداً من جانب القاص الشعبى؛ ذلك أن هذا الاختيار، فى حقيقته، يخدم أهدافًا ضمنية لا تقل أهمية عن الهدف الأساسى الذى تريد السيرة التأكيد عليه؛ ألا وهو الدفاع عن الذات العامة، سواء فى الداخل أو فى الخارج.

ولن تتمكن الذات العامة من مواجهة العدوان عليها، سواء كان داخليًا أو خارجيًا، فى الوقت الذى تعانى فيه الذات الخاصة من ضغوط قاسية، وألوان من الاضطهاد لاقبل لها بتحملها؛ ومن هنا، كان اختيار الأميرة ذات الهمة (فاطمة بنت مظلوم) المرأة، لكى تقوم بدور الذات الخاصة فى مواجهتها للذات العامة، رمزاً لايعادله، فى تأثيره أو إمكاناته، رمز آخر؛ ذلك أنه يستطيع، من خلاله أن يعبر عن رأيه فى المشكلة العامة الرئيسية، وهى حاجة الجماعة إلى الوحدة وامتلاك أسباب القوة لمواجهة الفساد الداخلى والعدوان الخارجى، كما يستطيع من خلاله أن يعبر عن رأيه فى المشكلة الخاصة؛ وهى دور المرأة فى المجتمع، ذلك أنها نحيت عن المشاركة فى الحياة، وحلت محلها الجوارى اللائى تحددت وظيفتهن فى التسرية والترفيه عن الرجال، ومن ثم، اكتسبن مكانة كبيرة، وأصبح لهن دور كبير وخطير فى هدم الذات العربية، والسير بها نحو الهزيمة.

وقد حدد هذا الوضع الجائر دور المرأة العربية، فجعلها عنصراً سلبيًا وعضواً عاطلاً على غير ما رسم الإسلام، وعلى خلاف ما يرجو الوجدان الشعبى الذى يرتب للمرأة دوراً فعالاً، لا يقل أهمية أو خطورة عن دور الرجل، إن لم يتفوق عليه فى بعض الأحيان.. فهى المسؤولة عن صيانة الحياة والحفاظ عليها، وهى شريكة، أيضًا، فى صياغة الحياة وتحمل مسؤولياتها.. إنها الأم والزوجة والأخت والصديق، وهى رمز للوحدة والتجميع، وهى رمز للوفاء والتضحية أيضاً.

إن السيرة تقدم المرأة نموذجًا جاداً، تحترم نفسها، وتقدس أسرتها، وتقدر رسالتها، وتعى دورها، وقادرة على تحمل المسؤولية التى توكلها إليها الجماعة. وتتفق السير الشعبية جميعاً فى التأكيد على هذا النموذج الإيجابى للمرأة، وكأنها، بذلك، ترد للمرأة اعتبارها، وتقدم الصورة الحقيقية لها، كما تراها الذات العامة، وهى صورة مختلفة تمام الاختلاف عن بعض الصور التى رسمتها لها ألف ليلة وليلة.

وتؤكد هذه السيرة، على نحو خاص، حرية المرأة وإنسانيتها، وحقوقها الطبيعية، وترتفع بها من حدود الدور السلبى الذى أريد لها، فى إطار ظروف تدهور حضارى فرض عليها قيوداً تحد من قدراتها، وتمنعها من التعبير عن ذاتها، إلى دور إيجابى إنسانى، لا يقل أهمية عن دور الرجل؛ بل إنها تضيف إليها صفات حرص الرجال، دائمًا، على أن تكون مرتبطة بهم كالشجاعة والفروسية، والجهاد فى سبيل الدين، والتفقه فى العلم، مؤكدة، بذلك، قضيتها الإنسانية التى تدافع عنها.

وتصور السيرة فاطمة ـ الأميرة ذات الهمة ـ مثيرة لغيظ الرجال، لما تتمتع به من فروسية وشجاعة وعلم، حتى يصل الأمر إلى أن يحقد عليها ذوو قرباها؛ إذ يرون فى تميزها خطراً يهدد مصالحهم الضيقة، ومن ثم، كان لابد من قهرها عن طريق تزويجها من ابن عم لها، يقف على النقيض منها تماماً، ولا يتمتع بأدنى قدر من احترامها أو حبها. وتذكر السيرة، على لسان عمها، السبب الأساسى الذى يدفعهم إلى الإلحاح على إتمام هذا الزواج الذى ترفضه: «لأنها إذا صارت لولده انكسرت حرمتها، وقل نشاطها، وذهبت قوتها، و،بانكسارها نبلغ نحن من أبيها سائر الأغراض». ويكون رد فاطمة على هذا القهر الاجتماعى: «لست أريد بعلاً إلا سيفى هذا»، وتصر على أنها لن تتزوج إلا من ينتصر عليها فى مجال الفروسية، أو يبزها شجاعة وإقداماً. إنها، فى الحقيقة، تبحث عن ند لها، تحترمه كما لابد أنه سيحترمها، إذا كان فارساً حقيقياً. ولكن الخليفة يشترك فى التآمر عليها؛ لأنه يرى فيما تتصف به خطراً يهدد الأعراف التى حددت للمرأة دوراً معيناً يجعلها مجرد متعة حسية، لا كيان ولا وجود حقيقى لها.

وينتهى الأمر، عن طريق الخداع، بتزويجها من ابن عمها، وتمر ـ باعتبارها إنساناً يحترم ذاته وإنسانيته ـ بأزمة حادة؛ إذ تشعر بالمهانة والإذلال اللذين فرضهما عليها نظام اجتماعى فاسد، ولكنها، مع ذلك، تتجاوز أزمتها، فهى امرأة حرة تؤثر أن تموت على أن تخون زوجها، حتى ولو لم تكن تحبه.

وما تلبث أن تفيق من صدمة الزواج غير المتكافئ الذى أرغمت عليه، حتى تتهم فى شرفها، عندما جاء ولدها أسود اللون، وتصل المأساة إلى ذروتها عندما تنصح بقتل الطفل الذى يظن أنه نتاج علاقة غير شرعية، ولكنها ترفض أن تهون أو أن تضعف، برغم قسوة الظروف التى تواجهها والظلم الواقع عليها؛ فتقرر أن تربى ابنها ليشب فارساً يحقق معها، بعد ذلك، ما يعيد الأمور إلى نصابها الصحيح. وتظل فاطمة ـ ذات الهمة ـ إلى جانب ابنها، ترعاه، وتأخذ بيده، وتعلمه، وتقف منه موقف العقل المدبر، والناصح الأمين، وتحميه من المخاطر التى يتعرض لها، حتى يتم لها ما تريد له من نضج وفتوة. وتصف السيرة ولدها الأمير عبد الوهاب، بعد أن استكمل مقومات الرجولة، بأنه أصبح: «فارس الإسلام، والبطل المشهور، وحامى الثغور، الأسد الوثاب، سيد بنى كلاب». ولكن الأم لا تترك ابنها، حتى بعد أن اكتمل نضجه، فمايزال يحتاج إليها، حتى لاتتحول هذه القوة، التى أصبح يمتلكها، بفضل ما قامت به نحوه، إلى قوة غاشمة، أو قدرة ظالمة، وهى التى عانت من الظلم كأشد ما تكون المعاناة. إنها تقف إلى جواره عندما يحتاج إلى نصرتها، وعندما يكون الحق فى جانبه، وتقف ضده إذا حاد عن الطريق، أو جاوز الحق والصواب. ولكى يؤكد القاص الشعبى أن هذا الخلق الذى تتصف به ذات الهمة، ليس نابعاً من عاطفة خاصة أو مشاعر ضيقة تجاه ابنها، وإنما هو سلوك عام ينتظم حياتها كلها، فقد جعلها تقف المواقف نفسها مع الجميع، إذا احتاجوا إليها، أو التمسوا العون منها، فهى أم الجميع؛ تداوى الجرحى، وتحنو عليهم، وتقاسمهم حياتهم، وتساعدهم على حل مشكلاتهم؛ يدفعها إلى ذلك شعور غامر بالأمومة التى تتجاوز حدود العلاقة الخاصة بين الأم والابن، لتصبح عطاءً غير محدود، وقيمة سلوكية إنسانية عليا. ولعل هذا هو ما هيأ لها أن تقوم بدور القائد فى الدفاع عن الثغور الإسلامية فى مواجهة عدوان الروم المتكرر؛ إذ تصبح هى عنصر التجميع، والانصهار، الذى يلتقى عنده وعليه الجميع؛ إذ يرون فيها المثل، والتصميم، والقدرة أيضاً.

وعندما تصل السيرة إلى هذا الجزء، يصبح لزامًا على الجماعة التى أساءت إليها، ودبرت لها المكائد، وطاردتها هى وابنها، ونبذتهما بعيداً عنها، أن تعيد إليها اعتبارها، وأن تعترف بها امرأة حرة، شريفة، وأن تقر بصحة نسب ابنها. وهكذا تكون قد حققت ذاتها داخل مجتمعها، واكتسبت احترام من أهانوها، وأساءوا إليها. ولكنها فى حقيقة الأمر لم تكن تسعى إلى تحقيق ذاتها، وتأكيد احترام الجماعة لها، باعتبارها حالة فردية فحسب، وإنما كانت تسعى، أيضًا، إلى تقديم نموذج حى للمرأة الحرة الشريفة، خلقاً وسلوكاً.. نموذج ينبغى للجماعة أن تحرص عليه، وأن تعمل على أن يوجد، وأن يحقق ذاته الحرة، بعيداً عن كل عوامل الإحباط، وبعيداً عن كل القيود التى تشل إرادة الإنسان، وتعطل قدراته وملكاته، وتجعله أسير ظروف ليست من صنعه، وتقاليد لاتتفق مع الحياة كما أرادها الله، ترفرف عليها الحرية، ويسودها العدل.

ويسيرخط آخر مواز لهذا الخط فى السيرة؛ حيث تسعى ذات الهمة إلى تحقيق ذاتها بالدفاع، لا عن قضيتها الخاصة، أو قضية المرأة عامة فحسب؛ بل بالدفاع عن القضية العامة التى تواجه الجماعة كلها، وهى العدوان الخارجى. وتكاد العناصر الأساسية، التى رأيناها فى سيرة عنترة، تتكرر هنا أيضًا، مع اختلاف فى طبيعة العصر، والعناصر الفرعية الأخرى، وطبيعة العدوان الخارجى. فكما فعل عنترة، عندما حقق ذاته، فقاد قبيلته إلى النصر على أعدائها من القبائل الأخرى، كذلك فعلت ذات الهمة أيضًا، فقادت أمتها إلى

الانتصار على الروم، حين عجز الرجال عن تحمل تبعات القيادة ومسؤولياتها؛ حيث وصفتها السيرة بأنها «نصف الإسلام»، وأنها «كلما شاب رأسها اشتد بأسها»، وتنتهى السيرة بتفرغها للجهاد فى سبيل الإسلام، زاهدة فى مباهج الحياة: «ماكنت ممن يرغب فى الرجال، ولكننى تفردت بخدمة ربى، وما أركب الخيل لطلب الفخر، ولكن للجهاد فى سبيل الله». وتعلى السيرة الشعبية من هذا الموقف؛ ذلك أنه يلبى حاجة أساسية استشعرتها الذات العامة؛ ألا وهى الدفاع عن الإسلام الذى يتجاوز حدود الدين، ليمثل الوطن أيضاً، كما يحقق نموذجاً إيجابياً للإنسان فى هذه الفترة؛ ألا وهو نموذج الفارس الذى لا يشغله من أمر الحياة، إلا القتال فى سبيل ما يؤمن بأنه حق. وتزداد المفارقة وضوحاً، عندما يحقق هذا النموذج امرأة لا رجل، كما تلخص، فى بساطة شديدة، كل القضايا التى تشغل بال المجتمع، سواء على مستوى الذات الفردية أو الذات الجمعية.

وإذا كانت السيرة قد صورت ذات الهمة فى صورة أقرب ما تكون إلى صورة القديسين، بكل ما تعنيه هذه الصورة من معان، فإن ذلك لم يكن أمراً عفوياً، وإنما كان أمراً مقصوداً يؤكد مكانة المرأة، وما يمكن أن تصل إليه من قوة ونقاء، وقدرة على التحمل والاستغناء.

ولم تكتف السيرة بأن ترسم هذه الصورة لذات الهمة وحدها، من أجل تحقيق الأهداف والمثل التى تتبناها؛ بل رسمت إلى جانبها نماذج نسوية أخرى، عربية وغير عربية، لا تقل شأناً عن ذات الهمة، وتحقق الأهداف والمثل نفسها، دونما تحيز أو تعصب للمرأة العربية، وكأن السيرة تريد أن تؤكد أن ما يسرى على ذات الهمة، المرأة العربية، يسرى، أيضًا، على المرأة فى كل زمان ومكان، وبرغم اختلاف الجنس والدين، فالحرية والعدل، وقيم الشرف والنبل، ليست وقفاً على جنس بعينه، أو دين بعينه.

ومما يلفت النظر فى هذه السيرة، أنها، فى تأكيدها على دور المرأة، وانتصارها لها، والإعلاء من شأنها، لم تغفل دور الرجل، ولم تنكره، ولم تفتعل تفوقًا نسوياً مزعومًا للمرأة وحدها، وإنما جعلت للرجل دوراً لا يقل أهمية عن دور المرأة. إن الأمير عبد الوهاب، ابن ذات الهمة، والأمير أبو محمد البطال، يقومان بدورين بطوليين، يتساويان، إلى حد كبير، مع ماقامت به ذات الهمة. ولا يتحقق الانتصار الكامل، فى الحقيقة، إلا باشتراك الجميع؛ المرأة والرجل معاً، وبذلك تؤكد السيرة سنة الحياة، وهى أن أهداف المجتمع لايمكن تحقيقها، إلا بالتكامل بين المرأة والرجل معًا، على قدم المساواة، ودون تحيز لجنس على آخر.

وهكذا، تصل السيرة إلى تحقيق غاياتها من التركيز على ضرورة احترام الذات الخاصة، وتمكينها من ممارسة حقها فى التعبير عن نفسها دون كبت أو قهر، ودون إهدار لآدميتها؛ ومن ثم، تستطيع أن تتواصل وأن تتكامل مع الذات العامة، وأن تؤدى الذات العامة وظائفها كما ينبغى لها، وكما ترجو الذات الخاصة أن تكون.

وتأتى السيرة التالية، وهى سيرة الظاهر بيبرس، لتؤكد على مجموعة من القضايا التى لا تختلف فى مضمونها عما أرادت السيرتان السابقتان التركيز عليه؛ بل إنها تؤكد المضامين الرئيسية لهذه القضايا، وتقدمها من منظور مختلف؛ زماناً، ومكاناً، وشخوصاً.

إن سيرة عنترة تدور أحداثها فى قلب الجزيرة العربية أساساً، وفى مجتمع تغلب عليه سمة القبلية، فى الفترة السابقة على الإسلام، برغم أن القاص الشعبى أضفى على عنترة صفات إسلامية كثيرة، وجعله يصدر، فى سلوكه، عن قيم الإسلام ومبادئه فى كثير من أعماله، متجاوزاً، بذلك الحقيقة التاريخية التى تؤكد أن عنترة لم يشهد الإسلام، وصورته السيرة شاعراً فارساً يحارب من أجل تأكيد ذاته، وإثبات عروبته التى تعنى له ولغيره، ممن عانوا الظلم والاستعباد، الحرية، كما تعنى تأكيد العدل والوحدة والانتصار للجماعة.

أما سيرة الأميرة ذات الهمة، فقد دارت أحداثها على أطراف الجزيرة العربية فى منطقة الثغور الإسلامية الشمالية، فى فترة مليئة بالقلاقل والفتن، شهدت بدايات هزيمة الذات العربية العامة، وتدهور الذات الخاصة، كرد فعل للتدهور الحضارى العام الذى بدأت بوادره تطل برأسها؛ نتيجة تسلط غير العرب على تقاليد الأمور، وعلى مقدرات العرب، وابتعاد العرب أنفسهم عن المصادر الأصيلة التى كانت دعامة قوتهم، والتى كانت تمثلها الفروسية بما تحمله من قيم نبيلة، وما يمثله الإسلام من عدالة ومساواة، ومن قيم تعلى من شأن الإنسان؛ إذ تجعله خليفة الله فى الأرض. كما اختارت ـ عن عمد ـ البطل الرئيسى فى السيرة، وعنصر الربط والتجميع، امرأة عربية حرة، قاست كثيراً من أجل الاعتراف بإنسانيتها، وتأكيد ذاتها، وحاربت من أجل تحقيق إرادتها، متحدية بذلك، كما تحدى عنترة من قبل، الظروف القاسية التى فرضت عليهما أشكالاً من القهر والظلم المادى والمعنوى، لا تتفق

والحقوق الإنسانية كما حلمت بها الجماعة الشعبية، وسعت إلى تحقيقها وتأكيدها؛ انتصاراً لإنسانيتها. إن سيرة الظاهر بيبرس تجعل الأحداث تدور فى منطقة أخرى من العالم العربى الإسلامى، هى مصر، وتمتد منها إلى الشام وغيرها من المناطق القريبة، فى فترة مليئة بالفتن، والفساد السياسى والاجتماعى والاقتصادى على الصعيد الداخلى، وحافلة بأشكال متعددة من المواجهة العسكرية والاجتماعية مع أعداء خارجيين، إبان الغزو المغولى، والحروب الصليبية. وتجعل هذه السيرة بطلها الرئيسى غير عربى للمرة الأولى والوحيدة فى كل السير الشعبية، كما تجعل الذات العامة هى التى تسعى إلى تأكيد الذات الخاصة التى استطاعت أن تحقق النموذج والمثال الذى تنشده الذات العامة، لافتقادها له، وحاجتها إليه؛ إذ تصور السيرة، فيما تصوره، حلماً بمجتمع مثالى يسوده الأمن، ويتمتع بالرفاهية، ويتحقق فيه العدل. وقد رأت السيرة أن ذلك لايمكن تحقيقه، إلا فى وجود حاكم يتصف بصفات معينة، تجعله قادراً على تحويل هذا الحلم إلى واقع مادى ملموس، بمساعدة الناس وتأييدهم له.

وإذا كانت هذه السيرة قد ركزت على تصورها لهذا المجتمع المنشود، وأسهبت فى الحديث عنه، فهى لم تفعل ذلك حالمة حلماً من أحلام اليقظة، متجاهلة الواقع الذى تصدر عنه، وإنما عبرت عن افتقادها له مصورة سلبيات المجتمع، منتقدة أنماطاً متعددة من السلوك الخاص والعام، عدتها مسؤولة عما وصل إليه المجتمع من تدهور وانحطاط فى الفترة التى تحكى عنها.

والمتأمل لهذه السيرة سيجد أنها، فى جوهرها، ترسم للذات العامة، وللذات الخاصة، على السواء، أسلوب الخلاص والتحرر، على أساس من العدل الاجتماعى والانصهار الكامل للذات الخاصة فى الذات العامة، وللذات العامة فى الذات الخاصة. الذات الخاصة التى يمثلها الحاكم الذى يعبر عن الناس، والذات العامة التى يمثلها الناس الذين يقفون وراء الحاكم، مساندين مؤيدين له، مادام يحقق ما كان معبراً حقيقياً عن آمالهم فى الحرية والعدل الذى يعنى التقدم والازدهار، لأنه يعنى الاستقرار والأمن.

إن السيرة تحكى موقف الذات العامة من العدو الداخلى الذى يمثله الواقع المرير؛ ذلك الواقع الذى ساد فيه اللصوص، وقطاع الطريق، وأثقل كاهل الناس بضرائب باهظة لا قبل لهم بها، وجنود مرتزقة لاهمّ لهم إلا إرهاب الناس، وإخضاعهم لتحقيق مصالح الطبقة الحاكمة من الغرباء الذين تحكموا فى مصائر الناس وأقدارهم، مما جعلهم يعبرون عن سخطهم، بالقول حيناً فى مثل هذا المثل: «ابن الحرام يايطلع قواس، يامكاس»، وبالفعل أحياناً أخرى فى كثير من الثورات الداخلية التى تحكى عنها الكتب التى أرّخت لتلك الفترة، والتى ووجهت بالقمع الشديد. كما تحكى، فى الوقت ذاته، موقف الذات العامة من العدو الخارجى، عندما أصبح ذلك العدو يهدد هذه الذات بأن تفقد هويتها، ووجودها، وهو ما يمثله سقوط الشام فى أيدى الصليبيين، وبغداد تحت سنابك خيل المغول. ولم يعد هناك من أمل فى رد هذا العدوان، والدفاع عن هذه الذات، إلا أن تنهض مصر التى كانت تعانى أشد المعاناة من أوضاع داخلية فاسدة، وتدهور يوشك أن يمزق أوصالها، ويقضى على إرادتها، لكى تعيد للذات العربية العامة اعتبارها، وإرادتها، ووجودها الإيجابى. وكان لابد، لكى يتحقق هذا المطلب الملحّ، أن تقوم الذات الخاصة – ويمثلها، هنا، الظاهر بيبرس، الحاكم المنشود الذى يستطيع أن يلبى حاجات الذات العامة – بدورها فى تحقيق الاستقرار الداخلى والعدل الاجتماعى.

وقد أعلت السيرة من شأن الظاهر بيبرس؛ لالتفاته إلى الإصلاح الداخلى، وتنبهه إلى أهمية القضاء على الفساد والانحلال بأشكاله المختلفة. فهو عندما يتولى السلطة، يشرع فى تتبع رؤوس الشر ليقضى عليها، وأسباب الفساد والفوضى ليقوّمها. ولم يكن هذا الهدف العظيم ليتحقق دون المشاركة الشعبية، أو فى غيبة منها؛ بل كان لابد من وجود قوى، وتمثيل حقيقى للشعب صاحب المصلحة الحقيقية، أولاً وأخيراً.

وتأكيداً لهذه الحقيقة، تقدم السيرة شخصية مهمة، تلعب دوراً خطيراً إلى جانب الظاهر بيبرس، فى الكشف عن الأزمة التى تعانى منها الذات العامة والخاصة على السواء، من افتقاد الأمن والعدل، وإحساس بالضعف والفساد، وحسرة لما تعانيه من شعور بالمهانة والذل، هذه الشخصية **هى عثمان بن الحبلى، ابن البلد المصرى، الذى حذر وزير الملك الصالح بيبرس منه قائلاً عنه: إنه رجل جبار لا يرحم، لا يبالى من الأكابر ولا من الأصاغر، يسرق وينهب، ولا يطوله أحد فكأنه عفريت من عفاريت سليمان، وأن من الصواب اجتناب هذا الرجل، والابتعاد عنه، والحذر منه، فهو لايؤتمن، ولايوثق به.**

وإذا دققنا النظر فى هذه الشخصية لوجدناها رمزاً فى الحقيقة إلى ما آل إليه حال المجتمع المصرى، فى تلك الفترة،

من فساد وفوضى وضياع للهدف. كما أن الأوصاف التى وصف بها عثمان على لسان الوزير تنبئ عن حقيقة خطيرة، وقفت منها السيرة موقفًا حاداً رافضًا، ألا وهى الانفصال الكامل بين الحاكم والشعب، وعزلة كل منهما عن الآخر، مما أدى إلى سوء فهم الأول للثانى، وعدم تقديره لمصادر قوته، وأسباب ضعفه. فعثمان ليس شريراً بطبعه، أو فاسداً عن رغبة منه فى الفساد، والدليل على ذلك أنه عندما يتآخى مع الظاهر يتغير دوره، ويتبدل حاله، ويصبح ساعده الأيمن فى تحقيق الحلم المشترك، فهو لا يستطيع أن يبرم أمراً دون مشورته، وهو الذى يدبر شؤونه، ويساعده فى مهامه الكثيرة، ويخلصه من المآزق التى يواجهها.

ويصبح هذا التآخى رمزاً للتكامل بين الحاكم والمحكوم، ولاعتراف الشعب بأن بيبرس قد أصبح واحداً من أبنائه، وليس حاكماً من هؤلاء الحكام الذين ساموه الخسف والهوان، ومن ثم يضع يده فى يد بيبرس، محققًا بذلك رغبة شعبية عميقة للمشاركة فى الحكم، وأملاً قوياً فى الإصلاح، وبناء مجتمع مثالى.

وقد عبرت السيرة عن كل ذلك، عندما جعلت عثمان يبنى حارة مثالية، يعمرها بأرباب الحرف والصناعات، ويرسى فيها قواعد وتقاليد مثالية فى البيع والشراء، والتعامل بين الناس، على أساس من الصدق والاحترام والتكامل والحب، مما جعل بيبرس يسعى إلى بناء حارات مماثلة، تسود فيها القيم المثلى التى يفتقدها الناس.

ولا يقتصر الإصلاح على محاولة إنشاء هذه المجتمعات المثالية الجديدة، لتكون نموذجًا يحتذى، ولكن السيرة تجعل بيبرس وعثمان يطاردان الفساد والشر أينما وجدا، ويطهران المجتمع من اللصوص والقوادين، وإذا بهما يكتشفان أن القائم على أمن المجتمع هو رأس هؤلاء اللصوص، وأس البلاء، وهو ما عبر عنه الشعب ساخراً فى أحد أمثاله الشعبية: «حاميها حراميها»، ومن ثم يصبح ضرب هذه الرأس، بعد أن استطاعا أن يعرفا منه أسرار هؤلاء اللصوص وأسماءهم، أمراً ضرورياً لكى تستقيم الأمور، ويتحقق الأمن، ويسود العدل.

وتلح السيرة إلحاحًا شديداً على تأكيد هذا الجانب فى شخصية بيبرس، وهو جانب انتصاره للعدل ومقاومته للظلم، يعاونه فى ذلك عثمان بن الحبلى. فقد أمر بيبرس، مثلاً، أن تنقش على أعلامه عبارات من مثل: «لاظلم بعد اليوم»، «لا أفلح من ظلم»، «الظلم إن دام دمّر، والعدل إن دام عمر». ولم تجعل السيرة هذا الجانب مرتبطاً بتولية السلطة أو الحكم، وإنما جعلته جزءاً أصيلاً فى شخصيته، وسمة رئيسية تميزه سلوكاً وخلقًا، دونما علاقة بمناصبه، أو القوة التى يمكن أن يستمدها من هذه المناصب، مما يجعله قادراً على أن يفرض ما يريده. إن هذه القوة تنبع من داخله هو، ومن قناعته الشخصية، ومن ثم، يصبح المنصب، هنا، وسيلة فحسب لتحقيق الهدف، وكأن السيرة تريد أن تقول: إن عدم وجود هذه القوة التى يتيحها هذا المنصب المتميز، لن يغير من الأمر شيئاً؛ إذ إنه كان سيجد بديلاً يعينه على تحقيق ما يريد، معتمداً على قوته الذاتية، واقتناعه بالقضية التى يعمل من أجلها. ولذلك، التف الناس حوله، وأجمعوا على أحقيته، وصلاحيته لقيادتهم، وحكمهم.

وهكذا يصبح وصوله إلى الحكم نتيجة لما بذله من جهد فى خدمة الناس، وتاريخه الناصع معهم، وعن انتخاب وتفويض شعبيين، ولم يقم على اغتصاب، أو قوة غاشمة، أو قهر.

إن الذات العامة، هنا، تريد أن تؤكد أموراً جوهرية عدة أكدتها السيرة السابقة، وتضيف إليها أموراً أخرى تتفق و هموم هذه الذات، فى ضوء ظروف جديدة لم تكن لها الأهمية نفسها فى السير الأخرى.

من هذه الهموم الجديدة، مشكلة الحكم وعلاقة الحاكم بالشعب. وهنا، ترى الذات العامة، من خلال ماتقدمه السيرة من مفهوم للحكم والحاكم، أن الحكم ليس وراثة، ولكنه عمل دؤوب من أجل الناس ولصالحهم، وأنه اختيار من جانب هذه الذات، واستحقاق لذات خاصة، تجمع فى سماتها وخصائصها وسلوكها كل ما ترجوه الذات العامة، من قيم الخير والحق والعدل. ولذلك، فإن ديمقراطية الحاكم أمر ضرورى، مما يعنى أن صلته بالناس لابد أن تكون موصولة دائماً، ومستمرة أبداً، وهو مايمثله فى هذه السيرة علاقة بيبرس (الحاكم) بعثمان بن الحبلى (الناس).

وعندما تنتهى السيرة من تأكيد هذا اللقاء، والاندماج بين الذات العامة والذات الخاصة، ويتحقق، من ثم، حل المشكلة الداخلية، تنتقل بعد ذلك إلى مواجهة المشكلة الخارجية المتمثلة فى العدوان المغولى والصليبى.

لقد تحقق العدل والأمن والاستقرار فى الداخل، وتأكدت وحدة أبناء المجتمع جميعاً، وعلى ذلك، يصبح المجتمع مهيئاً للقيام بدوره فى حماية نفسه.

ولعله مما يلفت النظر فى هذه السيرة أنها لم تحفل بعروبة الحاكم، قدر احتفالها بصفاته العامة، التى تجعله مهيئاً للقيام بالدور المنوط به، كما أشرنا إلى ذلك من قبل.

كـمـا أنهـا، فى الوقت ذاته، ألغت الفـوارق العرقية، وقدمت مفهوماً متقدماً للعروبة، فلم تجعلها عروبة العرق أو الدم واللغة، وإنما ربطتها بموقف الإنسان من القضية الرئيسية التى تواجهها الذات العامة، وسلوكه إزاءها، وجهده فى حلها.

وكما أحست الذات العامة حاجتها إلى الوحدة، على المستوى الداخلى فى المجتمع المصرى، أحست بالحاجة نفسها، إن لم تكن أشد، على مستوى منطقة الصراع الممتدة من العراق شرقًا إلى المغرب غربًا، وعبرت عن ذلك بشكل بسيط للغاية، دونما تعقيد أو دخول فى مناقشات فلسفية حول أهمية هذه الوحدة أو ضرورتها، فجعلت معاونى بيبرس فى تحقيق مهمته يغطون هذه الرقعة، رمزاً لهذه الوحدة، وتحقيقاً للهدف منها. فهناك «عثمان بن الحبلى المصرى»، و«جمال الدين شيحة الشامى»، و«أبو بكر البطران المغربى»، وغيرهم.

إن الذات العامة، هنا، لاتحفل بالانتماء العرقى إلى الذات الخاصة، قدر احتفالها بوفاء هذه الذات بدورها فى الدفاع عن الذات العامة، وحمايتها، والانتصار لها.

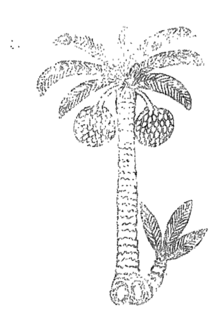
وهكذا، تتفق هذه السير جميعًا فى تأكيدها علاقة الذات العامة والذات الخاصة وتكاملهما معًا، باعتبار ذلك قضية أساسية، تتفرع عنها كل القضايا الأخرى التى تواجههما معاً. ويسعى كل منهما من جانبه من أجل الوصول إلى التكامل الذى يجعل الحلم واقعاً تتحقق فيه القيم الإنسانية المثلى؛ قيم الحق والخير والعدل.

المراجع

* سيرة عنترة، سيرة الأميرة ذات الهمة، سيرة الظاهر بيبرس.

دراسات حول السيرة:

- د. عبد الحميد يونس: معجم الفولكلور، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٩٣، مادة سيرة.
  : دفاع عن الفولكلور، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٤ .
  : الظاهر بيبرس، المكتبة الثقافية، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٥٩ .
- فاروق خورشيد: أضواء على السير الشعبية ، المكتبة الثقافية، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٦٤ .
- فاروق خورشيد ود. محمود ذهنى: فن كتابة السيرة الشعبية، منشورات اقرأ، بيروت ١٩٨٠ .
- د.نبيلة إبراهيم: سيرة الأميرة ذات الهمة، دراسة مقارنة.
- عبد العزيز توفيق جاويد (ترجمة): حضارة الإسلام، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٧٣ .
- د. محمد رجب النجار: البطل فى السير الشعبية العربية ، ملامحه وقضاياه الفنية، رسالة دكتوراه لم تطبع، جامعة القاهرة ١٩٦٣ .



الآلهة الإناث في الموروث الأسطوري والشعري قبل الإسلام

د. أحمد إسماعيل النعيمى

كثيرة هى الدراسات التى رصدت مكانة المرأة ودورها الفاعل فى المجتمعات الإنسانية، عبر العصور التأريخية المختلفة بوصفها - أى المرأة - كائنًا بشريًا رديفًا للرجل فى مجالات الحياة الدينية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والأدبية والثقافية، وحتى العلمية، لاسيما فى العصور الحديثة.

بكلمة موجزة، إن المرأة قد خصت بعناية الباحثين من منظور دورها التأريخى الواقعى المتباين السمات والملامح، والتأثير من مرحلة إلى أخرى، تبعًا لعوامل، تارة تسهم فى فرض وجودها المؤثر، وتارة أخرى تقيد من طاقاتها ونشاطاتها وإمكاناتها فى خدمة مجتمعها.

ومن الجدير بالذكر، أن بعض الباحثين لم ينطلق فى دراسته للمرأة من نظرة موضوعية بعد أن اتخذ الاستثناءات، التى تبرز المرأة كائنًا ضعيفًا أو مستلبًا أو مقهورًا، مسوغًا للحكم عليها، وتجاوز مكانتها، والتقليل من شأنها.

وحسبنا أن نقول: إن هذه النظرة القاصرة، لم تلق قبولاً لدى جمهور واسع؛ لا بسبب تعاطف هذا الجمهور مع المرأة، بقدر تيقنه من تعصب هؤلاء الباحثين على المرأة، ومجانبتهم الصواب فيما انتهوا إليه من أحكام ونتائج بحقها.

وإذ نطمئن إلى طبيعة تلك الدراسات المهتمة بشخصية المرأة من تلك النواحى، فحرىّ بنا أن نعرج على المرأة من زاوية نظر أخرى، تشكل استكمالاً لمعطيات دورها الواقعى فى الحياة الإنسانية.

من منطلق أن هذا الفكر فرض وجوده طوال حقب زمنية عدة على المجتمع البشرى منذ انبثاقه من عهود سحيقة فى القدم، عندما كانت الآلهة العظام، فى وعى الشعوب القديمة، هى المتحكمة فى المصائر، بعد أن خصت نفسها بالخلود، وقدرت الموت على البشرية، وماكان من المجتمع الإنسانى إلا أن يفزع إليها فى الخطوب والكوارث مستعيناً بها لدرء الشر واكتساب الخير، وتبديد المخاوف والقلق، من خلال أداء طقوس وشعائر تتلى فيها كلمات منطوقة، هى جوهر مفهوم الأسطورة،[١] المأخوذة عن الأصل اليونانى (Mythos) أو مايعبر عنه الأوروبيون بـ (الميثولوجيا) وهى نفسها (Myth)؛ والمعنى الشيء المنطوق، والعلاقة بين هاتين الكلمتين وكلمة (Mouth)، أى فم، واضحة.

ولاأدل على ذلك، من كون لفظة أسطورة تقابلها فى كثير من اللغات الأجنبية كلمتا (Myth) أو (Mythos)[٢].

وذلك أيضًا، مايفسر لنا دواعى تعريف (رولان بارت) للأسطورة بـ «الكلمة»[٣]، والأساطير بـ(أباطيل) بدلالاتها اللغوية والدينية فى رأى علماء العرب[٤].

ويمكن القول بأن الأسطورة، فى طورها الأول، هى الكلام المنطوق المقترن بالشعائر والطقوس، قبل أن تتحول إلى قصة تقليدية حول كائنات مافوق الطبيعة أو أعمال مافوق الطبيعة لكائنات حية أو غير حية، أو أدوات جامدة معروضة فى شكل قصصى، تكون فيه فعاليات الكون قد صورت بوصفها تصرف كائنات شخصية، كما جسمت قوى الطبيعة وعناصرها باعتبارها آلهة وعفاريت[٥].

وخلاصة القول، إن القاسم المشترك فى كل أساطير العالم القديم هو وجود الآلهة والكائنات الخارقة، التى تؤدى دور الوسيط بين القوى العليا والشخوص المتعبدة لها.

وأما بواعث تبلور المعتقد الأسطورى فى الفكر الإنسانى، فترجع إلى ثمرة جهود الإنسان البدائى فى فهم طبيعة الكون؛ إذ كان ماحوله من مدهشات الكون وأعاجيبه، مما لم يستطع استيعابه علمياً، حمله أن يتوهم تفسيراً أو يتخيل أصولاً ووقائع يرتاح إليها تزيل حيرة نفسه[٦]. أما اهتداؤه إلى وجود (الآلهة)، فقد انبثق من فكرة فحواها:

«إن الانسان القديم كان يميل إلى تصور العالم الخارجى على نحو شبيه بتصوره لذاته، ولما كانت فكرته عن ذاته أن له جسماً مادياً محسوساً يتحرك، وروحاً غير محسوسة تكمن فى الجسم، وتحركه بإرادتها، فقد توهم أن مايحيط به من كائنات وأشياء على نفس صورته»[٧]، حتى غدت الدنيا فى نظره عارمة بالحياة، لا جماداً أو فراغًا، فضلاً عن سيادة عنصرين، أحدهما (نظرى) يتصل بالاعتقاد بالقوى الغيبية المتحكمة فى شؤون حياته، والآخر (عملى) يتجسد فى الشعائر والطقوس التى يؤديها مصحوبة بكلمات استرضاء لتلك القوى لغايات عدة.

وقد يوجه إلينا التساؤل الآتى: (كيف عرف الإنسان البدائى وجود نوعين من الآلهة (الذكرية والأنثوية) ؟!

وجوابنا عن مثل هذا التساؤل نلخصه بقولنا: إن وجود المرأة، وتخصصها بعملية التكاثر والإخصاب والنسل، أوحى له أن يكون مجتمع الآلهة على غرار وضعه فى الطبيعة، من حيث إن هذا المجتمع هو الآخر يتوالد ويتناسل ويتكاثر على شاكلته.

وماشيوع (الثالوث الإلهى المقدس) فى معظم حضارات الأمم القديمة، إلا أوضح دليل على هذا الاستنتاج، من منطلق أن مصدر تكون ذلك الثالوث هو الزواج الذى يتم بين الذكور والإناث من الآلهة، وثمرته هو ابن أو ابنة على غرار المجتمع الإنسانى.

ومن أشهر أنواع الثالوث الإلهى المنبثق عن ذلك الزواج الأسطورى : الأسطورة المتعلقة بـ(الشمس والقمر) بوصفهما إلهين قائمين بذاتهما، خلع عليهما الإنسان صفات الأسرة البشرية وخصائصها من أب وأم وابن، بعد أن وقر فى النفوس – فى العصر القديم – «أن زواجًا يتم بين القمر والشمس، لاجتماعهما مرة فى كل شهر. وعند اتجاههما نحو الأرض»[٨]. ويبدو أن (الزهرة) كانت ثمرة ذلك الزواج، ليتشكل بذلك «الثالوث الإلهى الرئيسى»[٩]، لا عند عرب الجاهلية فحسب، إنما كان هو نفسه فى حضارات وادى الرافدين، ووادى النيل، واليونان مما يحمل على الاعتقاد «بانتقال هذا الشكل فى دورة متصلة، فى أساطير تلك الحضارات»[١٠].

ويبدو أن ظاهرة (الثالوث الإلهى) وجدت فى غير هذه الحضارات مع اختلاف مكوناته؛ إذ كان ثالوث الصين المقدس هو : الشمس، السماء، الأرض، وثالوث الهند يتجسد فى (إله العاصفة والحرب، وإله النار، والنظام)[١١].

إن هذه المعتقدات الأسطورية، حول الثالوث الإلهى، تفضى بنا إلى حقائق كثيرة، فى مقدمتها: أن آلهة السماء هى أقدم أنواع الآلهة قبل أن تنزل منزلة البشر، وأن لآلهة السماء صلة بآلهة الأرض من حجارة وجبال وأشجار، بوصفها رموزاً معبرة عنها.

معنى ذلك أن أشكال العبادة كانت تتردد بين التجريد والتجسيم فى آن واحد معززين، مثل هذا التصور، برأى المسعودى (ت ٣٤٦هـ) ساقه فى معرض إشاراته إلى تحول بعض الأمم من عبادة الكواكب إلى الأصنام؛ إذ يقول: «إن كل مافى هذا العالم إنما هو على قدر ماتجرى به الكواكب، عن أمر الله، فعظموا وقربوا لها القرابين لتنفعهم فمكثوا على ذلك دهراً، فلما رأوا الكواكب تخفى بالنهار، أو فى بعض أوقات الليل لما يعرض فى الجو من السواتر أمرهم بعض من كان فيهم من حكمائهم أن يجعلوا لها أصناماً وتماثيل على صورها وأشكالها»[١٢]. وبذلك يغدو التمثال أو الصنم أو الوثن صورة محاكية للإله نفسه، والتمثال - والحالة هذه - ليس إلا وسيلة قد يكون مصنوعًا من الخشب أو الذهب أو الفضة، ويكون على صور مختلفة أيضًا (إنسان أوحيوان) ولكن المهم أن الإله يحضر فى مكان ظهوره... عندما يدعوه فعل العبادة أمام التمثال إلى الحلول فيه»[١٣].

وقد قال المصريون ذلك فى إحدى قصص الخليقة، عندما ناب الإله عن الآلهة الأخرى، كما فى هذا النص:

«وضع أجسادهم وفق رضاهم، فدخل الآلهة أجسادهم من كل نوع من الخشب، الحجر... واتخذوا لأنفسهم شكلاً، فهذه التماثيل إنما هيئت لتكون أمكنة (للآلهة) يتخذون فيها شكلاً تراه العين»[١٤].

ونظير ذلك نجده عند عرب الجاهلية؛ إذ توزعت آلهتهم بين السماء والأرض، وقد جسدوا آلهتهم الأرضية فى الأصنام والأوثان والجبال، وغيرها من مظاهر الطبيعة (الصامتة منها والمتحركة)، بوصفها رموزاً لتلك الأجرام السماوية المؤلهة؛ لأن الوثنيين ماديون فى تفكيرهم، والموحدين روحيون، وما مزاعمهم من «أنهم كانوا يسمعون من أجواف الأوثان همهمة»[١٥]، إلا دليل على أن تلك الأصنام لم تعبد لذاتها؛ إنما لأرواح الآلهة العظيمة التى حلّت فيها.

والأهم من ذلك كله، أن (الشمس)، فى ذلك الثالوث الوثنى المقدس، هى أقدم أنواع الآلهة الإناث، وقد وصفت بالأم العظمى المقدسة[١٦]، وقد سميت (الأمة)، كما ينسب كل طفل إلى أمه[١٧].

كما عرفت بـ «ذات حمم»؛ أى ذات الحرارة الشديدة، والحمى: الموضع الذى يحمى، ويخصص بالإله أوالمعبد[١٨]. وذلك يتطابق مع شريعة العرب - الوثنية - فى عبادتها باتخاذها صنماً لها، وبيتاً خاصاً سموه باسمها[١٩].

ومما يؤكد حقيقة أن الشمس (إلهة مؤنثة)، لا إلهاً ذكراً - كما يرى أحد الباحثين[٢٠] - قول القدماء: «إن الإلهة تأنيث إله، وإن الشمس سميت بها لأنها كانت تعبد»[٢١].

كما نعتت بـ (الإلاهة أو الإهة) فضلاً عن القسم بها؛ إذ كانت العرب تقول «لا ومجرى الآلهة، أو الإهة يجعلها معرفة علماً هى اسم شمس»[٢٢].

وهذه التسمية، هى التى وردت ضمن قول مية بنت أم عتبة بن الحارث:

تروحنا من اللعباء عصراً

فأعجلنا الإلاهة أن تؤوبا[٢٣]

معززين ذلك بأن (القمر)، أحد أركان ذلك الثالوث الإلهى الرئيس، نعت بـ (كهل)، بمعنى: (كاهل). وكرجل كهل يصوره العرب، أيضًا، كرئيس للقبيلة، والصفة الأخيرة تنزع إلى العصر الذهبى لعبادة الأفلاك، عندما كان أبو القبيلة هو إله القمر، فضلاً عن وصف الرجل بـ (البعل)، والزوج هو (البعل) والرب السيد وصاحب الكلمة[٢٤]. وبذلك، يتسنى لنا أن نمضى فى رصد الطقوس والشعائر ومظاهر التأليه والتقديس والعبادة التى أحيطت بها الشمس من منظور الفكر الأسطورى المتسق، فى معطياته، مع الفكر الوثنى.

ولعل أول إشارة تفصح عن ألوهية (الشمس)، تلك المتعلقة بالبطل (جلجامش)، صاحب الملحمة المشهورة؛ إذ قيل إن معنى اسم جلجامش هو «بطل الشمس»[٢٥]، وذلك يتسق مع الاعتقاد الذى كان سائداً فى عصر الأساطير من أن الأبطال آلهة سقطت، أو تجسيدات لقوى خارقة فى الطبيعة كضوء الشمس.

والبطل، بهذا التصور، يتجاوز الناس العاديين، لكونه شخصًا مقدسًا، والظن بأنه من سلالة الآلهة، أو أن الآلهة معاونة له[٢٦]، حتى كان مصرعه مقترنًا بحركة تلك الأفلاك المؤلهة المفصحة عن رد فعل لغضب الآلهة على مصرع كل من يمت بصلة إليها، وحتى تبدو «الفؤول المرتبطة بالشمس - من هذا المنطلق - معادية، فالكسوف شر، وخروج ما يشبه الدخان منها لدى شروقها فى الربيع نذير بغرق البلاد، وإذا صعدت فى مدارها فمعناه الحرب»[٢٧]. ومثل هذه المعتقدات الأسطورية فى بلاد وادى الرافدين، نرى ظلالها فى المجتمع الجاهلى، الذى عبرت عن تصوراته الخنساء فى رثائها صخراً فى قولها:

فــخــر الشــوامخ من قـتله

وزلـزلت الأرض زلـزالـهـــــا

وزال الكوكب من فــقـــده

وجللت الشـمس إجـلالـهـا[٢٨]

ومثل هذا الاعتقاد ساد فى حضارات أخرى، من منطلق زعم فحواه «أن الظواهر كان ينظر إليها كأنها تجارب إنسانية، وأن التجارب الإنسانية فيها كأنها حوادث كونية، وإلا بماذا نفسر اعتقاد الإغريقيين أن حوادث الكون، وغيرها من ظواهر السماء، إنما هى نتائج لغضب الآلهة، وتقلب أدوارها على مصرع كل ذى شأن»[٢٩].

ويبدو أن (الشمس) كانت إلاهة معروفة، فى شبه جزيرة العرب، وقد رمز لها بصنم، أول من تسمى به (سبأ بن يشجب)، وقد تعبد لها العرب الجنوبيون والشماليون، كما أنها من الآلهة المعبودة عند بقية الساميين[٣٠].

وذكر ياقوت الحموى (٦٢٦هـ) أن قومًا من (عذرة) تعبدوا لصنم يقال له: الشمس، فضلاً عن وجود هذا الصنم عند بنى تميم، وكانت تعبده بنو أد كلها: ضبه، وتميم،وعدى، وعكل،وثور. وأما سدنته، فكانوا من بنى أوس بن مخاشن بن معاوية بن جودة بن أسيد بن عمرو بن تميم، وقد قيل لها: الإلاهة[٣١].

وفى رأى بعض الباحثين أن: اللات هى الشمس، وقد كانت عبادتها شائعة بين العرب الجنوبيين والحجازيين، وتبدو هذه الصلة أو العلاقة بينهما فى قول العرب: «إن ربكم يتصيف باللات لبرد الطائف»[٣٢]. وما يتردد فى أسمائهم: وهب اللات وعبد شمس، ولعل صفة التأنيث بين اللات والشمس، مؤشر آخر لأبعاد هذه الصلة؛ إذ يرى بروكلمان «أن اللات هى الإلهة المعروفة فى الطائف بالربة أو السيدة التى شبهها هيرودتس بآلهة الفلك»[٣٣].

ومن الأساطير التى نسجها عرب الجاهلية حول الشمس، زعمهم «أنها لا تطلع من نفسها، حتى تعذبها الملائكة، وترغمها على الظهور صباح كل يوم، أى إن الشمس لا تطلع إلا وهى كارهة، وقالت لا أطلع على قوم يعبدونى من دون الله، حتى تدفع وتجلد فتطلع»[٣٤]. وقد أودع أحد شعراء الجاهلية، وهو «أمية بن أبى الصلت»، تفاصيل هذه الأسطورة قوله:

شمس تطلع كل آخر ليلة

حمراء يصبح لونها يتورد

ليست بطالعة لهم فى رسلها

إلا معـــــذبة وإلا تجلد

لا تستطيع أن تقصر ساعة

وبذلك تدأب يومها وتشرد[٣٥]

وفى معتقدات العرب الأسطورية حول الشمس «أن الغلام إذا أثغر فرمى سنه فى عين الشمس بسبابته وإبهامه، وقال أبدلينى بها أحسن منها، أمن على أسنانه من العرج والفلج والنفل»[٣٦]. وذلك المعتقد الأسطورى تضمنته أشعار العرب باعتباره دليلاً على شيوعه بين عموم العرب؛ إذ يقول طرفة بن العبد:

بدلته الشـمس من منيـتـه

بردًا أبيض مصقول الأشر[٣٧]

وقوله أيضاً:

سقته إياه الشمس إلا لثاته

أسف ولم تكدم عليه بإثمد[٣٨]

وإذا ما أردنا إبراز ألوهية الشمس من حيث كونها رمزاً مانحًا للخصب والنماء، فحسبنا أن نعرج على تلك الآراء المفصحة عن رمزية المرأة فى المقدمات الطللية ـ الغزلية فى قصائد الشعراء الجاهليين، فهناك من يرى أن المرأة هى (الشمس) نفسها، وأن رحلتها رحلة إلى عودة، بل هى ترحل إلى ينابيع الماء... وأن الطلل كان يرمز إلى ما تخلفه رحلة الشمس على الإنسان، والشمس تمنح الخصب والنماء بحضورها، فلابد ألا ييأس أحد من عودتها بعد نزوحها، بكلمة أدق: إن رحلة المرأة فى الشعر الجاهلى هى رحلة الشمس كل يوم... فالشمس معبودة الجاهليين مانحة للخصب[٣٩].

وهذه العلاقة بين الشمس والمرأة تبدو واضحة فى تكرار الصور التى يتعاود الشعراء على تشبيه المرأة بالشمس فيها، لا من حيث إطارها الواقعى، لأن مثل هذه العلاقة لا تشكل وشيجة بين الشمس والمرأة، إلا إذا وضعت فى إطارها المجازى ذى الامتداد الأسطورى، فنطالع، فى هذا السياق قول امرئ القيس:

برهرهة كالشمس فى يوم صحوها

تضىء ظلام البيت فى ليلة الدجى[٤٠]

وقول سويد بن أبى كاهل:

تمنح المرأة وجهـًا صـافـيًا

مثل قرن الشمس فى الصحو ارتفع

صافى اللون وطرفا ساجيًا
أكحل العينين مافيه قمع[٤١]

وقول المرار بن منقذ التميمى:

صورة الشمس على صورتها
كلما تغرب شمس أو تذر[٤٢]

فالنور أو الضياء هو القاسم المشترك فى هذه النصوص، وهى تشبيهات على نواح معنوية لا مادية، فهى صفات إلهية تجمع وجه الشبه فيها بين الشمس والمرأة... فالنور هو المانح للخصب والنماء والحياة، ليكون معادلاً موضوعيًا يكشف عن العقيدة الأسطورية فيما يتعلق بالتناسل الذى اختصت به الأم المقدسة، هى الشمس التى رمز لها بالأنثى القابلة للحمل، التى تحمل وعداً دائمًا بتجديد الحياة واستمرارها، وذلك ماتفصح عنه تماثيل المرأة - فى العصر القديم - مجسدة الخصوبة أو الأمومة[٤٧].

ولم يكن الرمز عن الشمس (الإلاهة) المعبودة بالمرأة شيئاً جديداً فى الديانات الجاهلية، فقد فصلت ذلك الديانة السومرية فى العراق من قبل، دون إغفال التحول الحاصل فى الصور الدينية المحضة إلى قوالب فنية صرف، قد تخالف أحياناً النماذج القديمة، ولكنها فى كثرتها وتكرارها تنزع إلى ارتباط النماذج العليا فى الشعائر والأساطير القديمة[٤٤].

ولابد أن نعرج ، بعد حديثنا عن رمز الأم المقدسة فى الالاهة الشمس ، على الآلهة الإناث التى استقرت رمزاً للحب والجمال، وأن الحب الذى نتحدث عنه هو العشق الذى سما عن أن يكون استهلاكًا جسديًا، بقدر ماكان انصهاراً روحيًا؛ إنه الحب الطاهر الذى يوثق قلوب المحبين ويملؤها غبطة، هذا الحب الذى قوامه التأمل الفكرى والميل القلبى.

هذا الحب الذى كانت تقف وراءه إلهة ارتضى المحبون أن يتذللوا عند معابدها ، ويقدموا قرابينهم طمعاً فى نيل مرادهم من عطفها عليهم.

فكانت الآلهة - بكلمة أخرى- هى الينبوع والمصدر لكل الأشياء الخيرة - فى الفكر الأسطورى - ولولاه ماعرف الإنسان معنى اللطف والمجاملة والتظرف فى الحياة الدنيوية على نحو ماتقصه لنا الديانة السومرية فى (وصف عشتروت) إلهة الحب والجمال، وتمثل مأساتها فى (تموز) أول مأساة فى الحب الإلهى، الذى انعكست ظلاله فى قصص كثير من العشاق المتعبدين لها، والذين لاقوا الكثير من عطفها؛ بوصفها حاكمة العالم بقوة الحب الكلى، أو كانت عشتار الإلهة الأكثر شعبية فى بلاد بابل وآشور، وتحت اسم عشتروت، كانت إحدى أعظم الإلهات الفينيقية، كما أوردت الكثير من سماتها لأفروديت الإغريقية[٤٥].

ويقال إن من أسمائها (كيثيريا) ، ثم (فينوس) التى كانت لها مكانتها فى المجمع الإلهى الرومانى، ويقال إنها ولدت من صدفة كبيرة طفت على وجه البحر، وهناك تلقاها سرب من عرائس البحر فحملها فى عناية وإجلال، وتوجه بها إلى كهوفه المرجانية؛ حيث شرع فى إرضاعها وتربيتها، حتى إذا بلغت سن الرشد، وتم نضجها حملها السرب إلى رمال الشاطىء، ولم تكد فينوس تمسها بأصابع قدميها الجميلتين، حتى سجد الكون جميعًا، وسحرت الكائنات كلها، وفى قصة ابنها (كيوبيد) مايوجز علاقة هذه الإلهة بالحب[٤٦]. وتبدو (الزهرة) إلهة الحب والجمال بلا منازع عند العرب، وهى، كما مر بنا، ثمرة ذلك الزواج السماوى الأسطورى بين القمر والشمس، ولذلك حظيت بالاحتفالية الأسطورية.

وقد ورد اسمها فى النصوص العربية الجنوبية (عشتر)، مما يسمح بردها إلى الإلهة (عشتار) عند البابليين، المرادفة لفينوس عند اليونان الذين عمدوا إلى تصويرها ، ونحت تماثيلها فى أزياء ومواقف كثيرة، تمت كلها إلى الجمال والإغراء والإثارة الحسية والجنسية[٤٧].

ويبدو أن (الزهرة) استقرت معبوداً فى بلاد العرب، عرف باسم (المقة)؛ أى المحبة، وذلك ما أفادنا به (الهمدانى)، على أساس أن اسم الزهرة، فى لغة حمير، يعنى يلمقه والمقة، وحسبنا أن نعرف أن أصل (لمق) لمع، وأن لغة حمير (يلمق والمق بمعنى الزهرة)، وأن المقة بمعنى (سيدة) لاتبتعد عن طبيعة وظيفة هذه الإلهة فى الحب[٤٨]. حتى أن معنى (ومق) فى المعجمات اللغوية هو: المحبة والمودة؛ إذ جاء فى أحد المعجمات: وِمقَه يَمقه ومقًا: أحبه، والتوُمق: التودد، والمقة: المحبة، والهاء عوض من الواو، ويقال: ومق يمق، بالكسر فيهما ، مقة، أى أحبه، فهو وامق، ويقال أيضاً: الوماق: العشق، والمحبة لغير ريبة، والعشق محبة لريبة[٤٩]، وقد ورد هذا المصطلح الذى ينزع بدلالته إلى آلهة الحب فى قول بشامة بن الغد :

وحملت منها على نأيها
خيالاً يوافى ونيلاً قليلا
ونظرة ذى شجن وامق
إذا ما الركائب جاوزن ميلا[٥٠]

وقول الآخر:

إن البليـة من تَمل حـديثـه

فـادفع فـؤادك من حـديث الوامق(٥١)

وهناك من يرجح أن الدوار، بوصفه شعيرة مقدسة، هو تعبير عن العلاقة الخفية بين دوار العذارى بالموضع المقدس من الصنم والحب ونذوره(٥٢)، وذلك ما التمسه الباحثون في قول امرىء القيس:

فعن لنا سرب كأن نعاجه

عـــذارى دوار في الملاء المذيل(٥٣)

وتلتمس هذه العلاقة في قول الحادرة؛ إذ يترصد الشاعر المحب لقاء حبيبته يوم دوارها بإله الحب؛ إذ كان يحلم بإمكان الفوز بلقائها، كما يحلم المقامر أن يدور القمر له:

أمست سمية صرمت حبلى

ونأت وخـــالف شكلهــا شكلى

ورجــاهم يوم الدوار كـمــا

يرجـو المقـامـر نيل الخـصل(٥٤)

مخالفين بذلك من يرى أن الدوار كان حول (ود) لعلة بسيطة، هي أن (ود)، كما وصفه لنا (ابن الكلبي): «كان تمثال رجل كأعظم مايكون من الرجال، قد ذبر عليه حلتان، متزر بحلة، مرتد بأخرى، عليه سيف قد تقلده، وقد تنكب قوساً، وبين يديه حربة فيها لواء، وفضة فيها نبل»(٥٦).

وبذلك، يغدو رمزاً لإله الحرب، لا رمزاً للحب، أما (المقة) فكل القرائن تشير إلى أنه صنم لرمز سيدة الحب (الزهرة)، ودوار العذارى حوله هو من باب استعطاف هذه السيدة لتحقيق رغباتهن في الاقتران بمن يعشقن من الرجال فضلاً عن مباركتها لعلاقة الحب!

أما قصص الحب التي لم تكن تحظى بمباركة هذه (الإلهة)؛ لاسيما إذا استتبعت أموراً شهوانية فاحشة، فلعنتها ستحل على الحبيبين اللذين ارتضيا أن يغدو حبهما منسفاً، وما قصة (إساف ونائلة)، إلا أوضح دليل على العاشقين اللذين لم يتمكنا من ترويض النفس بقهر الشر، والطمع فيها، وهما في الكعبة، فمسخا حجرين، ليتعظ الناس بهما (٥٧).

على ألا نأخذ المعنى الظاهرى للنص الذى أورده لنا ابن الكلبي في قوله: «فلما طال مكثهما وعبدت الأصنام عبدا معهما... وكانوا ينحرون ويذبحون عندهما»(٥٨)؛ لأن هذا المعنى يضفي مسحة من القدسية على هذين الصنمين لذاتهما. بيد أن الحقيقة هي أن العرب كانت تؤدى شعائر حولهما، لا تبركاً بهما، أو إقراراً بفعلهما، إنما كانت تخاطب آلهة الحب من خلالهما، ألا يصيبهما ما أصاب (إساف ونائلة)، وأن تمنح الآلهة محبيها، بركتها، ورضاها، وتستجيب لأدعيتهم، وتراتيلهم، معززة ذلك بالقرابين والهدايا. ونظير (إساف ونائلة) أجأ وسلمى، اللذان لعنتهما العرب قبل لعنة آلهة الحب، في قصة روتها المظان التأريخية والأدبية (٥٩)، ليغدو (الجبلين) اللذين حملا اسمى العاشقين عبرة لكل عاشقين يفرطان في علاقة الحب المقدسة. وبذلك، تبدو إلهة الحب في الفكر الأسطورى، سيدة تهب الحب لكل عاشقين تسيطر على حبهما العفة والإخلاص والحرمان والطهارة، لأنه حب يمثل انتصار الروح على الجسد، وهزيمة الشهوة الحيوانية.

وتلك هي الحالة الثابتة لعلاقة الحب بهذه الإلهة (المقة) في ملحمة مفقودة الأصل، لم يبق إلا مدلولها الأسطورى والشعرى واللغوى، فضلًا عن الاجتماعي والديني. ومن هذا الباب، قيل إن (العزى) استقرت هي الأخرى رمزاً أرضياً لإلهة السماء (الزهرة)، «وكانت بواد من نخلة الشآمية يقال له حراض» (٦٠). وقد تباينت صورها، من صنم، إلى بيت، إلى شجرات، إلى حجر أبيض (٦١)، ومع كل أشكالها، فهي إلهة نجمية في عقيدة العرب، للعادات الكثيرة المتعلقة بعبادة (نجمة الصباح) عند البابليين وغيرهم، والموافقة للعادات التي انتشرت عند العرب في عبادة العزى، بوصفها ممثلة لفصل الشتاء في أسطورة تموز البابلية(٦٢)، وذلك لما له نظير عند العرب، في قولهم: «إن ربكم يشتو بالعزى لحر تهامة»(٦٣). وقد خصت قريش اللات والعزى ومناة الثالثة الأخرى بالتعظيم، وكانوا يقولون: بنات الله (عز وجل عن ذلك) وهن يشفعن إليه (٦٤)، حتى نزلت الآية الكريمة: «أفرأيتم اللات والعزى ومناة الثالثة الأخرى. ألكم الذكر وله الأنثى. تلك إذاً قسمة ضيزى. إن هي إلا أسماء سميتموها أنتم وآباؤكم ما أنزل الله بها من سلطان»(٦٥).

ومثلما كان الحب منوطاً بالآلهة، كان قدر الموت كذلك منوطاً بها في الفكر الأسطورى، بعد استئثارها بالخلود لنفسها!

ويأتي عدم ضمان حياة أفضل بعد الموت، أو في الأقل مشابهة للحياة الدنيوية، في مقدمة الدوافع التي جعلت الإنسان القديم ينظر إلى الموت نظرة مشوبة بالكره والخوف والقلق، ويتطلع إلى نيل الخلود الذى كان حلمًا يراود ذلك

الإنسان، ويسعى إلى تحقيقه من خلال أبطاله، ومعاونة الآلهة لهم، على نحو ما نطالعه فى ملحمة (جلجامش)، وهى تبين رغبة خالجت إنسان وادى الرافدين فى الحصول على سر الخلود(٦٦).

ويبدو أن العالم الأسفل - تحديداً - كان وراء رغبة الإنسان فى الخلود، على أساس أنه مصدر تأتى منه الشياطين المؤذية، أو الأرواح الشريرة، والبيت الذى لايرجع منه من دخله، والبيت الذى حرم ساكنوه من التراب، وحيث التراب طعامهم والطين قوتهم (٦٧). تلك ملامح العالم الأسفل فى تصور سكان وادى الرافدين، فلا جرم أن تحاشوه، والتمسوا الخلاص منه، أو التخفيف من وطأته عليهم بعد موتهم، فاتجهوا، لهذه الغاية، إلى آلهتهم يتضرعون إليها، أن تعينهم على ماينشدونه من أمان فى الموت وعالمه الأسفل على السواء.

وتكشف لنا النصوص الأثرية المكتشفة عن حقيقة أن الآلهة الإناث هن حاكمات العالم الأسفل، وفى مقدمتهن (إريرش - كيكال)، «وهى الإلهة الرئيسة فى العالم الأسفل، وكانت تحكم بمعاونة عدد كبير من الآلهة الأخرى، والأتباع من صغار الآلهة، الذين كانوا مكلفين بتنفيذ أوامرها، وتحقيق رغباتها»(٦٨). والمقطع الأول من اسمها (إيرش) لفظ أكدى يعنى، حرفياً، (سيدة أو ملكة)... وبالنسبة إلى عبادة الآلهة (إيرش - كيكال) على الأرض، فكل مانعلمه عنها أنها كانت فى مدينة (كوثى) بالمشاركة مع زوجها الإله (نوكال) فى معبده المسمى (أى - سلام) خلال العهد البابلى القديم(٦٩).

ولعل اختيار الفكر الإنسانى لإلهة حاكمة للعالم الأسفل يحمل فى تضاعيفه ما تتصف به الأنثى من رقة المشاعر، ورهافة الحس، وعاطفة الحب مما يعنى تخفيف وطأة ما سيلاقيه رعاياها، لدى ارتحالهم إلى العالم الأسفل. ثم إن أسطورة (إيرش - كيكال) تعبر عن مكانة المرأة فى مجتمع بلاد وادى الرافدين القديم، وقد عبرت عن هذه المكانة، أيضاً، (بعلة صيرى) التى كانت كاتبة العالم الأسفل العظيمة(٧٠).

هذا بالنسبة إلى العالم الأسفل، أما (الموت) نفسه، فقد اختصت به - على ما يبدو - الآلهة (مامناتو)، التى كان يتوجه إليها المتعبدون البابليون بالترتيلة القائلة:

مامناتو آلهة القدر والموت

ويأيها الروح المخيف وملك الموت

ويبدو أن (مناة) الجاهلية هى (مامناتو) البابلية نفسها؛ لأن الدهر والقدر فى تصور العرب رجل، لاامرأة. أما «مناة»، فهى - فى زعمهم - أنثى (ربة الموت)، رمزوا لها بصنم(٧١)، موضعه كان «على ساحل البحر من ناحية المشلل بقديد، تتعبد له الأوس والخزرج ومن دان بدينهم من أهل يثرب»(٧٢)، وفى رأى ابن الكلبى أنها من أقدم الأصنام، وأنها صخرة لهذيل وخزاعة(٧٣).

ويبدو أن العرب «كانوا يستمطرون بها، فتأتى الأمطار لتغيث الناس»(٧٤). ولذلك سموا الأمطار، على قلتها، «غيثاً وحياً من الحياة»(٧٥)، وبذلك تبدو (مناة) متحكمة، فى زعمهم، فى معادلة الحياة والموت من كلا طرفيها! كما أن العلاقة بين المنية و(مناة) واضحة، فكثيراً ما وردت كلمة (المنايا) جمعاً فى قصائد الشعراء الجاهليين، كقول زهير بن ابن أبى سلمى فى معلقته:

فقضوا منايا بينهم ثم أصدروا

إلى كلإ مستوبل متوخَّم(٧٦)

وقوله أيضاً:

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب

تمته ومن تخطىء يعمر فيهرم(٧٧)

وقيل (المنون) هى المنية، كما فى قول أبى ذؤيب الهذلى:

أمن المنون وريبها تتوجع

والدهر ليس بمعتب من يجزع

والذى يعنينا من هذا كله أن (مناة) أرست معالم توجه بدافعية رد الفعل من حتمية الموت، مفرغاً فى إطار الاستنجاد بهذه الآلهة، ملتمسين منها إبعاد ما يكرهون من بؤس وشقاء، أو فرقة أو موت، زاعمين أن سعادة الإنسان وشقاءه متوقفان على رضا هذه الآلهة أو سخطها.

وبدا لبعض المتشبثين بالحياة، أو المتوجسين من قدر الموت، أن يلجأ إلى وسطاء الآلهة من (الكهان أو الكواهن) يسألهم عن موعد موته على نحو مانطالعه فى سيرة (الزباء)(٧٩)، و(ربيعة بن نصر اللخمى)(٨٠)، والشاعر (أفنون التغلبى)(٨١)، بعد أن وقر فى نفوس الناس - قديماً - «أن الكهنة قد خصتهم الآلهة بهبة اختراق الغيب، فصار بوسعهم التنبؤ بوساطة عناصر عدة، وعلامات فأل كثيرة، وتسخيرها لخدمتهم»(٨٢). وتلك هى دواعى وجود الكهنة، ودلالة حرفتهم؛ حيث أطلق على الاتصال بالآلهة والأرواح (الكهانة)، ويقال لمن يقوم بذلك الكاهن أو الكاهنة، فضلاً عن براعتهم فى فنون السحر(٨٣).

وقد استقر فى أذهان الكثيرين أن مع كل واحد من هؤلاء الكهنة رئيًا من الجن، أو شيطاناً يخبره بما غاب عنه، وأن الشياطين كانت تسترق السمع، وتلقيه على ألسنة الكهنة، فيؤدون إلى الناس الأخبار، بحسب مايرد إليهم(٨٤).

ولم تكن (الكواهن) أقل شأناً من (الكهان)؛ بل يمكن القول إن العرب عبر تأريخهم – قبل الإسلام – «نسبوا إلى الكواهن أحداثاً أعظم مما نسبوا إلى الكهان، وفى ذلك دليل على أن المرأة كانت فى نظرهم جديرة بأن تستفتى، وأن تتنبىء بالغيب، وأن يطاع نصحها، وتتبع مشورتها»(٨٥).

ولم يكن علو المرأة فى إطار زعامتها (الكهنوتية) مقصوراً على المجتمع الجاهلى؛ إذ نطالع أخباراً تفصح عن احتلالها هذه المكانة فى المجتمعات القديمة، فقد كان (الآشوريون) «يعتقدون أن المرأة، وحدها، تستطيع أن تفهم السحر وتمارسه، وأن تعرف الغيب وتتكهن به»(٨٦).

وفى بلاد وادى النيل نجد ذكراً لكاهنات، وخاصة فى عبادة الإلهات، كالإلهة (هاتحور)، والمعبودة (نيت)(٨٧). وفى اليونان كاهنات يمارسن عملهن بما له نظير فى حضارات الأمم الأخرى(٨٨).

وحسبنا أن ننتقى بعض أخبار (الكواهن) لتقييم القناعة بكفاءة النساء فى الكهانة، ففى المظان أن (طريفة الكاهنة) نسب إليها التكهن بـ (سيل العرم) بعد أن رأت فى كهانتها أن سد مأرب سيخرب، وأنذرت بذلك (عمرو بن عامر) الذى يقال له (مزيقياء)، فباع أمواله، وارتحل هو وقومه حتى انتهوا إلى مكة، وكانت (طريفة) معهم، ثم أصابتهم الحمى، فأشارت عليهم أن يتفرقوا فى جهات أخر، فأطاعوها(٨٩).

ولم يقتصر وجود (الكواهن) على التنبؤ بالغيب، بل تعداه إلى احتكام العرب إليهن فى الخصومات والمنافرات، كاحتكام عبد المطلب وقريش إلى كاهنة بنى سعد (هذيم)، بشأن حفر بئر زمزم(٩٠)، فضلاً عن التيمن بوجودهن فى القتال، ففى أخبار (رقاش) الكاهنة، وهى امرأة من طيء، أنها كانت تغزو، ويتيمن الرجال بوجودها بينهم، وهى الحقيقة التى سجلها أحد شعراء العرب فى قوله:

كانت رقاش تقود جيشاً جحفلاً

فصبت واحر بمن صبا أن يخبلا(٩١)

ولم تكن الكهانة تعنى شيئًا دون امتلاكها الوسائل التى تعمل عملها، ولعل السجع كان أبرز هذه الوسائل، بوصفه أرفع مراتب الكهانة؛ لأن معنى السجع أخف من سائر المغيبات من المرئيات والمسموعات، وتدل خفة المعنى على قرب ذلك الاتصال والإدراك والبعد فيه عن العجز بعض الشيء، حتى جعل السجع مختصًا بالكهنة بمقتضى الإضافة، برغم أن كثيراً من العرب كان يتعاطى السجع، إلا أن لسجع الكهنة «لغة خاصة متسمة بالغموض واحتمال التأويل ليسلم الكاهن أو الكاهنة من اللوم إذا أخطأ الناس فى التأويل أو كذبت الحوادث والأيام مايفهم من تلك الكهانات»(٩٢).

وكان سجع الكواهن – كسجع الكهان – يمتلك رنيناً موسيقيًا ووقعاً جميلاً، فيؤثر فى النفس، وتجتذب موسيقاه قلوب السامعين، معززاً هذا السجع بكل أنواع القسم والتراتيل، فعلى سبيل المثال لا الحصر، قسمهن بالسماء، والماء، والأرض، والهواء، والنور، والضياء، والظلمة، وبغير ذلك مما هو موجود فى أخبارهن مما جعل سجعهن دينياً محضًا مغايراً لسجع غيرهم(٩٣). زاعمات أن فى هذه الأشياء قوى وأرواحاً خفية تفصح لهن عن الأمور الخافية، فضلاً عن استدلالهن بحركة الطيور، والحيوانات وأصواتها، وسائر أحوالها، مما اصطلح عليه تسمية (الزجر والعيافة)، دون إغفال ممارستهن (طرق الحصى) بوصفه ضرباً آخر من التكهن(٩٤).

وخلاصة ما يمكن قوله إن الكواهن تعين على فهم فكرة الإنسان المؤله القادر على معرفة الحوادث المستقبلية، بعد أن وهبن أنفسهن للآلهة ومعابدها، حتى يحظين بهذه المنزلة.

ومثلما تبوأت المرأة الزعامة الكهنوتية، فقد تبوأت، أيضاً، الزعامة الدنيوية؛ بل يمكن القول إنها جمعت بين الكهانة والملك أو الأمر، قبل أن تستقل الكهانة فتصبح وظيفة قائمة بنفسها، ويتكفل (الكهنة) فى أداء المهمات الدينية، وإقامة الاحتفالات والطقوس والشعائر فى المعابد(٩٥).

وكان الملوك – فى التأريخ القديم – ومنهم ملوك العرب يحكمون بفضل دعاوى قدسية المولد، وقدسية الحكم، وفى هذا الشأن يقول (بروكلمان): «إن ملوك العرب كانوا آلهة انتسب بعض القبائل إليهم... وخلفوا ملوكاً ألهوا أنفسهم» (٩٦). ثم إن فى لقب ملوك (سبأ) ما يفصح عن ألوهية الملوك؛ إذ قيل إن معنى تلقبهم بـ«مكرب» يعنى المقدس، وأمير الكهنوت، والمقرب من الآلهة، أو الوسيط بين الآلهة والناس(٩٧). فضلاً عن مزاعم الناس بشأن امتلاك الملوك بعض القوى السحرية التى تجعلهم قادرين على الاستمطار، وإخضاع الجن لهم، ومنح الخير والبركات(٩٨). وعلى هذا الأساس، احتل الملوك منزلة سامية ذات إجلال ورهبة وطاعة فى النفوس، يقولون فيرضى قولهم، ويحكمون فيمضى حكمهم، ومن هذه

المعتقدات التى ترسخت فى شخصية الملوك، نستطلع أخبار النساء اللواتى تبوأن الملك فى تأريخ العرب القديم، بادئين بـ(بلقمة) إحدى ملكات سبأ، ومعنى اسمها بلغة حمير (الزهرة)، وفى ذلك دليل على عمقها الأسطورى، إذا عرفنا أن هذا الكوكب السماوى كان من مؤلهات العرب المقدسة - كما مر بنا - وهناك من يذهب أن (بلقيس) هى بلقمة وفى سيرتها أنها ملكة كانت تستشير ذوى الرأى، ولا تستبد فى حكمها، وكان شعبها يعبد الشمس(٩٩).

وهناك (الفارعة) التى حكمت (سبأ وزيدان وحضرموت)، والملكة (لميس) بنت أسعد التى يقول فيها علقمة بن ذى جدن:

ولميس كانت فى ذؤابة ناعط

يجبى إليها الخرج ساكن بربر(١٠٠)

وفى مملكة (تدمر)، تبرز الملكة (زنوبيا) واحدة من الشخصيات المهمة فى تأريخ الشرق القديم، حتى قيل إنها إذا أطلت على الناس حسبوها إلهة، وكانت على قدر كبير من الذكاء وسعة الحيلة، ومتمتعة بصفات المرأة المحاربة التى وقفت ضد الرومان فى أرض تدمر العربية، مما حدا بهم إلى القضاء عليها، وأخذها أسيرة إلى روما، وبانتهاء حكمها، تفقد (تدمر) عظمتها وتتوارى عن المسرح السياسى والحضارى(١٠١).

ونطالع فى المظان الأدبية والتأريخية نساءً تبوأن زعامة فى المجتمع القبلى، نستدل عليها من تسمية بعض القبائل بأسمائهن كـ(خندق، وبجيلة، ومزينة، وجاهلة، وعاملة، وغيرهن(١٠٢)، وفى ذلك مؤشر على أن المرأة كانت فى الحياة الاجتماعية عزيزة عالية القدر، ذات شخصية، ورأى، وحرية، فضلاً عن الخوارق والأعاجيب التى أحيطت ببعضهن، كـ (أم قرفة) التى ضربت العرب المثل بعزتها، فقالوا: «أمنع من أم قرفة، وهى امرأة فزارية، كانت زوجة لمالك بن حذيفة بن بدر، وكان يعلق فى بيتها خمسون سيفاً فارساً كلهم لها محرم»(١٠٣).

ومثل هذه النسوة تنبئن بآثار التأريخ العريق للمرأة التى تدوولت أخبارها من امتداد واقعى غير مرئى لعمق أسطورى متحسس، ومعنى ذلك أن للمرأة سفراً خالداً تبوأت فيه مكاناً رفيعاً لم تتبوأه أختها المعاصرة أبداً، لاسيما من منظور الفكر الأسطورى الذى غدت فيه إلهة، أو من أشباهها، أو من أتباعها، أو وسيطة بين الآلهة والناس، أو ملكة، أو زعيمة أسبغت عليها، مظاهر التأليه والتقديس، ناهيك عن مكانتها فى مرحلتها الواقعية، وهى فى الحالتين تؤدى وظيفتها الطبيعية (أم - أخت - زوجة - ابنة - حبيبة)؛ فهى سجل حافل بالنشاط فى بعديه الواقعى والأسطورى للمجتمع العربى فى عصوره المتقدمة، بوجه خاص.

الهوامش ومصادرها:

(١) انظر: الأسطورة، د. نبيلة إبراهيم، (الموسوعة الصغيرة - ٥٤). بغداد ١٩٧٩، ص ١٣ ومابعدها.
(٢) الأساطير دراسة حضارية مقارنة، د. أحمد كمال زكى، القاهرة ١٩٧٥، ص ٥٦.
(٣) الأسطورة اليوم، رولان بارت، ترجمة حسن الغرفى (الموسوعة الصغيرة - ٣٤٥) بغداد ١٩٩٠، ص ٥.
(٤) انظر العين، تحقيق د. مهدى المخزومى، ود. إبراهيم السامرائى، بغداد، ١٩٨٤: سطر ٢١٠/٧، جامع البيان (تفسير الطبرى)، مصر ١٩٥٤، ٩، ص ٢٣١.
(٥) الأسطورة فى الشعر العربى قبل الإسلام أحمد إسماعيل النعيمى، أطروحة دكتوراه، أجازتها كلية التربية / ابن رشد ١٩٩١.. ص ٤١.
(٦) انظر: الغصن الذهبى، جيمس فريزر، ترجمة: أحمد أبو زيد، مصر ١٩٧١، ٤٣/١ وما بعدها.
(٧) التفكير الخرافى، د. نجيب إسكندر، ود. رشدى فام منصور، القاهرة، ١٩٦٢: ١٩٥٩ص ٢٨ - ، ص ٢٠٢.
(٨) التأريخ العربى القديم، ديتلف نيلسن وآخرون، ترجمة د. فؤاد حسنين، القاهرة ١٩٥٩، ص ٢٠٢.
(٩) فى طريق الميثولوجيا، محمود سليم الحوت، بيروت ١٩٧٩، ص ٩١.
(١٠) انظر: التفسير الجدلى للأسطورة، عدنان بن ذريل، دمشق ١٩٧٣، ص ٧٣.
(١١) المصدر نفسه، ص ١٢١.
(١٢) مروج الذهب، المسعودى، مصر ١٩٥٦، ٢٣٦/٢.
(١٣) ماقبل الفلسفة، هنرى فرانكفورت وآخرون، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، بغداد ١٩٦٠، ص ٨١.
(١٤) المصدر نفسه، ص ٨١.
(١٥) الأصنام، ابن الكلبى، تحقيق أحمد زكى، القاهرة ١٩٦٥ :ص ١٢ مع هامشها.

(١٦) التأريخ العربي القديم، ص ٢٠٢.
(١٧) اللسان، ابن منظور، دار صادر، بيروت ١٩٥٦: إله.
(١٨) المفصل في تأريخ العرب، قبل الإسلام، بيروت ١٩٨٠، ٣٠٠/٦.
(١٩) انظر: اللسان: شمس.
(٢٠) معجم الأساطير، لطفي الخولي، بغداد ١٩٩٠، (شمس) ١١٣/٢.
(٢١) الأزمنة والأمكنة، المرزوقي، حيدر آباد – الهند ١٣٣٢ هـ، ٥٠/٢.
(٢٢) معجم البلدان، ياقوت الحموي، دار صادر، بيروت ١٩٥٦: الآهة.
(٢٣) اللسان: إله.
(٢٤) انظر: التأريخ العربي القديم، ص ٢١٠.
(٢٥) كلكامش، د. سامي الأحمد، بغداد ١٩٩٠، ص ٢٤.
(٢٦) انظر: البطولة في الشعر العربي، د. شوقي ضيف (سلسلة اقرأ) العدد (٣٣١)، مصر ١٩٧٠، ص ٩.
(٢٧) المعتقدات الدينية في العراق القديم، د. سامي الأحمد، بغداد ١٩٨٨، ص ٧٣.
(٢٨) ديوان الخنساء، تحقيق كرم البستاني، بيروت ١٩٦٣، ص ١٢٢.
(٢٩)مقدمة في تأريخ الحضارات القديمة، طه باقر، بغداد ١٩٥٦، ٢/ ٥٦١.
(٣٠)معجم الأساطير، لطفي الخولي، شمس: ١١٣/٢.
(٣١)انظر: معجم البلدان: (الاهة) و(شمس).
(٣٢) أخبار مكة، للأزرقي، مكة المكرمة، ١٩٦٥: ١٣٦/١.
(٣٣) الحياة العربية من الشعر الجاهلي، د. أحمد الحوفي، بيروت ١٩٦٢، ص ٣٨٧.
(٣٤) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق أحمد محمد شاكر، مصر ١٩٨٢، ٤٦٠/١.
(٣٥) ديوان أمية بن أبي الصلت، تحقيق ودراسة، د. عبد الحميد السطلي، دمشق ١٩٧٤: ق ١٠/ ص ٣٦٦.
(٣٦)صبح الأعشى، القلقشندي، القاهرة ١٩٦٣، ٤٠٧/١.
(٣٧) ديوان طرفة بن العبد، تحقيق كرم البستاني، بيروت ١٩٥٣، ص ٥٢.
(٣٨) شرح المعلقات السبع، الزوزني، بيروت ١٩٧٢: ص ٦٥.
(٣٩) انظر: الصورة الفنية في الشعر العربي، د. علي البطل، بيروت ١٩٨٣، ص ٥٧.
(٤٠) ديوان امرىء القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مصر ١٩٧٧، ق ٧٩/ ص ٣٣١.
(٤١) ديوان سويد بن أبي كاهل، تحقيق شاكر العاشور، البصرة ١٩٧٢: ق ١٠/ص ٢٤.
(٤٢) المفضليات: المفضل الضبي، تحقيق أحمد محمد شاكروعبد السلام هارون، مصر ١٩٦٤، ق ١٦/ص ٩٢.
(٤٣) انظر: الصورة الفنية في الشعر العربي، ص ٥٦ – ٥٧.
(٤٤) المصدر نفسه، ص ٥٧.
(٤٥) معجم الأساطير، (عشتار)، ٢/ص١٢٩.
(٤٦) انظر: أساطير الحب والجمال عند اليونان، دريني خشبة، بغداد ١٩٨٦، ٤٩/٢ – ٥٠.
(٤٧) انظر: تأريخ العرب، فيليب متي وآخرون، بيروت ١٩٧٤، ٩٥ – ٩٦.
(٤٨) تراث الحب في الأدب العربي – قبل الإسلام، د. عادل البياتي، مجلة آداب المستنصرية، العدد السابع ١٩٨٣ (مستلة)، ص ٩٢.
(٤٩)اللسان: ومق.
(٥٠) شعر بشامة بن الغدير، تحقيق عبد القادر عبد الجليل، مجلة المورد، العدد (١)، ١٩٧١، ص ٢١٦.
(٥١) اللسان: ومق.
(٥٢) انظر: رمز المرأة في أدب أيام العرب، د. عادل البياتي، مجلة آداب جامعة بغداد، العدد الثاني والعشرون، ١٩٧٨، ص ١٦٠.
(٥٣) ديوان امرىء القيس، ق ١/ص ٢٢.
(٥٤)ديوان شعر الحادرة، تحقيق د. ناصر الدين الأسد، بيروت ١٩٧٣، ق ٥/ص ٨١.
(٥٥) انظر: تراث الحب في الأدب العربي – قبل الإسلام، ص ٩٠.
(٥٦)الأصنام، ص ٥٦.
(٥٧) انظر: السيرة النبوية، ابن هشام، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، بيروت، د. ت، ١/ص ٨٤.
(٥٨)الأصنام، ص ٢٩.
(٥٩) معجم البلدان، اجأ، وسلمى.
(٦٠) الأصنام، ص ١٨.
(٦١) انظر: الحياة العربية من الشعر الجاهلي، ص ٣٨٩ – ٣٩٠.

(٦٢)انظر: الأساطير والخرافات عند العرب، د. محمد عبد المعبد خان، بيروت ١٩٨١، ص ١٣٢.
(٦٣) أخبار مكة، ١٢٦/١.
(٦٤) الأصنام، ص ١٩.
(٦٥) النجم، ١٩.
(٦٦) انظر: ملحمة كلكامش، طه باقر، بغداد ١٩٧٠، ص ٢٢.
(٦٧) المصدر نفسه، ص ١٠٤.
(٦٨) عقائد مابعد الموت فى حضارة وادى الرافدين القديمة، نائل حنون، بغداد ١٩٨٦: ص ١٨٨.
(٦٩) المصدر نفسه: ص ١٩١.
(٧٠) المصدر نفسه: ص ٢٧٠.
(٧١) الأساطير والخرافات عند العرب، ص ١٣٨.
(٧٢) السيرة النبوية، ٨٧/١ – ٨٨.
(٧٣)الأصنام ، ص ١٤.
(٧٤) معجم الأساطير: مناة: ٢٠١/٢.
(٧٥) العصر الجاهلى، د. شوقى ضيف، مصر ١٩٨٢، ص ٢١.
(٧٦) شرح المعلقات السبع للزوزنى، ص ١١٦.
(٧٧) المصدر نفسه، ص ١١٨.
(٧٨) ديوان الهذليين (شعر أبى ذؤيب) القاهرة ١٩٦٥، ١/ ص ٠١
(٧٩) انظر:الكامل فى التأريخ، لابن الأثير، بيروت ١٩٦٥، ١/ ٣٤٩.
(٨٠) انظر: السيرة النبيوية، ١٥/١.
(٨١) انظر: الشعر والشعراء، ٤١٩/١.
(٨٢) المعتقدات الدينية فى العراق القديم، د. سامى الأحمد: ص ٦٤.
(٨٣) المفصل فى تأريخ العرب – قبل الإسلام ٦/ ١٥٥.
(٨٤) انظر: البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مصر ١٩٨٥، ٢٨٩/١.
(٨٥) المرأة فى الشعر الجاهلى، د. أحمد محمد الحوفى، مصر ١٩٧٧، ص ٤١١.
(٨٦) المصدر نفسه، ص ٤١٢.
(٨٧)مقدمة فى تأريخ الحضارات القديمة – حضارة وادى النيل بغداد ١٩٥٦، ٢/ ٢٧٦.
(٨٨) الأساطير – دراسة حضارية مقارنة، ص ١٠٦.
(٨٩) انظر: التيجان، وهب بن منبه، حيدر آباد، الهند، ١٩٦٢، ص ٢٦٥.
(٩٠) انظر: السيرة النبوية: ١٣٥/١.
(٩١) فصل المقال فى شرح كتاب الأمثال، البكرى، تحقيق د. إحسان عباس ود. عبد الحميد عابدين، بيروت ١٩٧١، ص ٣٣٩.
(٩٢) انظر: مقدمة ابن خلدون، تحقيق حجر عاصى، بيروت ١٩٨٣، ص ٧٢.
(٩٣) انظر: إيمان العرب، النجيرمى، تحقيق محيى الدين الخطيب، ص ٣٢.
(٩٤) انظر: بلوغ الأرب، الألوسى، مصر، د. ت، ٣٠٧/٣ ومابعدها.
(٩٥) قصة الحضارة، ل. ديورانت، ترجمة محمد بدران، القاهرة ١٩٦٥، ٢/ ١٦١.
(٩٦) تأريخ الشعوب الإسلامية، ص ٨، نقلاً عن كتاب «الأساطير – دراسة حضارية مقارنة»، ص ٩٧.
(٩٧) انظر: دراسات فى تأريخ العرب – عصر ماقبل الإسلام، د. السيد عبد العزيز سالم، مصر ١٩٦٨، ص ١٥٨.
(٩٨) انظر: الغصن الذهبى: ص ١٠٠، ص ٣٢٤.
(٩٩) انظر: تأريخ الرسل والملوك (تأريخ الطبرى)، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مصر ١٩٧٩، ٢٥٤/١.
(١٠٠) شمس العلوم، نشوان سعيد الحميرى، ص ٨، عن كتاب المرأة فى الشعر الجاهلى، ص ٥٣٠.
(١٠١) انظر: أخبار (الزباء) ، باتساع وتفصيل فى دراسات تأريخ العرب ، عصر ماقبل الإسلام ، ص ٢٥٣ ومابعدها.
(١٠٢) انظر: صبح الأعشى، ٣٢٩/١ ومابعدها.
(١٠٣) مجمع الأمثال، الميدانى، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، بيروت د. ت، ٣٢٣/٢.

الأصالة التقليدية
مصدر إلهام للحداثة

صفوت كمال

مدخل

يرتبط التراث الفنى العربى الإسلامى بمقومات الحضارة العربية وفلسفتها، من حيث القدرة على إدراك المطلق، والاهتمام بالنظر التجريدى، فى إدراك المحسوسات والخروج من النسبى إلى الكلى، فى تحقيق وحدة تكاملية، وتعددية جمالية. كما يحرص هذا التراث الفنى على الاهتمام بفنون الزخرفة الهندسية، وتشكيلات فنون النمنمة، من خلال تجديد العلاقة بين الأشكال، وتواصل الوجود الفنى بين الوحدات الزخرفية متنوعة الشكل، والموضوع، بهدف تحقيق بنية لانهائية من الأشكال والخطوط والألوان. كما تجمع تلك العلاقة بين عناصر متنوعة من الرؤى الفكرية والحسية، ترسخت فى تكوينات فنية، وأساليب متميزة، تعطى هذا الفن - رغم تعدد مصادره، وتنويعات وظائفه - طابعًا متميزًا بين الفنون العالمية. سواء أكانت هذه العناصر من واقع البيئة العربية، أم من موروثاتها الحضارية التاريخية، أم من تراث الشعوب التى التقت معها الثقافة العربية، أو مما احتوته، أو تأثرت به هذه الثقافة العربية فى مجالها الإسلامى من معطيات ثقافات الشعوب التى التقت معها، وتواصلت معها، وتداخلت مكونات ثقافتها التقليدية مع مفاهيم شائعة، قبل انتشار الإسلام، وتصورات أخرى غير إسلامية، مع مفاهيم وتصورات كونتها العقيدة الإسلامية.

وقد وجهت العقيدة الإسلامية نظر الإنسان إلى ناحيتى الجمال والزينة فى المخلوقات، وعرفته أن معظم ما يحيط به فى هذا الكون، إنما ينطوى على جانبين؛ جانب المنفعة، وجانب الزينة والجمال.(١، ٢)

---

* هذه الدراسة من أعمال الندوة الدولية الأولى حول الحرف اليدوية فى العمارة الإسلامية، مع تركيز حول آفاق تنمية المشربيات والزجاج المعشق، القاهرة (٣-٩ ديسمبر ١٩٩٥).

من هذا التداخل بين فنون ما قبل انتشار الإسلام، وعمليات الإبداع الفنى، بعد انتشار الإسلام، تحقق تواجد فنى يحمل سمات خاصة، وارتبطت هذه السمات بانتساب هذا الإبداع الفنى، إلى المعتقد الدينى الإسلامى(٣).

«وكان الفن المعمارى الإسلامى يرتكز، فى أول نشأته، على العناصر المعمارية، والزخرفية، التى تتفق وروحانيته.. فخرجت منجزاته تكاد تشبه بعضها بعضًا فى سائر البلاد الإسلامية، مع شىء من التباين اليسير، الذى تحمله كل بيئة، وتختص به وتمليه مواهب أهلها الموروثة، إنشاءً وعمارة وزخرفة وخبرة وتقاليد»(٤).

لذلك، كان الفن الإسلامى يتميز بالانتشار اللامكانى، أى إنه لا يرتبط بقطاع جغرافى محدد(٥)، مثل الفن المصرى أو الهندى أو الإغريقى؛ حيث يرتبط الفن بمكان نشأته، وتتمثل فيه بشكل مباشر بيئته، بما تحمل تلك البيئة من واقع جغرافى وطبيعى، أو تراث ثقافى يرتبط بمجموعة من المفاهيم والمعتقدات المحلية. فالفن الإسلامى هو فن يرتبط بنظر عقائدى، ورؤية جمالية خاصة، تخرج من إطار ما هو محدود ومكانى، إلى ما هو مجرد وإنسانى فى آن.

خصوصية الإبداع

يتميز الإبداع الفنى الإسلامى بأنه ينطلق من إطار الإحساس، إلى مجال الإدراك، يجمع فى مكوناته خبرة من سبق، فى تطلع إلى رؤية شمولية للوجود ككل، رؤية متميزة تحقق للتعبير الفنى الإسلامى وجوداً ووسائل، وبمواد خرجت به من إطار التقليد والمحاكاة لمظاهر الوجود ومكونات الحياة، إلى مجال الابتكار والتجديد، الذى يعبر كل منهما (الابتكار والتجديد) عن العلاقات الكامنة بين، وفى، الأشياء، مستخدماً الخط الهندسى والشكل المستوحى من الطبيعة حيناً، والحرف العربى فى الكتابة أحياناً.. بوصفه زخرفاً تشكيلياً، حتى أصبح تشيؤ الكلمة وتجسيدها فى رموز حرفها، وأسلوب نطقها وتشكيل مقاطعها الصوتية، هو تحقيق فنى لدلالة الكلمة فى سياقها الفكرى، وتكوينها التشكيلى، وليس فى دلالتها اللغوية فحسب. باعتبار أن اللغة العربية لها قداستها من حيث إنها لغة القرآن ... والقرآن، فى ألفاظه ودلالات تلك الألفاظ، هو إعجاز فى التعبير عن أسرار الوجود وقصة الحياة.

بل إن لفظ الجلالة، فى حد ذاته، وتكوين خطوط تدوينه وتشكيل تلك الخطوط، يحمل من الحيوية والديمومة فى مسار خطه، ما يشكل تكوينات متميزة فى التعبير الفنى المحسوس. بل يكون، فى الوقت نفسه، نقطة تماس بين المطلق والمحدود، وبين الذات فى كليتها وذات الإنسان. كما أن استخدام النباتات والأغصان بأزهارها وثمارها، بما تحمل فى خطوطها الانسيابية من تكوينات حية هى تعبير فنى، وليس مجرد تصوير للطبيعة. بل هو توظيف لجماليات الطبيعة فى تحقيق جماليات الفن، بوصفه إبداعًا إنسانيًا، يهدف إلى تحقيق جمالية مطلقة، تتعانق فى وحدة تكاملية مع جماليات الخط العربى؛ لتنشأ، من خلال ذلك، عملية إبداعية خاصة، يلتقى فيها الخط المنتقى من الطبيعة، مع الخط المعبر عن الفكر، فى تحديد واضح للشخصية صاحبة هذا الإبداع؛ حيث يلتقى الفكر والوجدان، وتتداخل العناصر المحسوسة فى تكوين تشكيل خاص ومتميز، بين فنون التشكيل الإنسانية وتتواصل حيوية الإبداع الإنسانى فى أكثر من مكان، وفى حقب متتابعة من حقب الزمان، فى وحدة تكاملية، يكون الظاهر هو الباطن، والباطن هو الظاهر، ويكون المتناهى وسيلة للتعبير عن اللامتناهى. ويتحول الفن من وسيلة للتعبير، إلى وظيفة فى التعبير، تؤكد حيوية الوجود الإنسانى.

وتتحقق من خلال هذه الحيوية الإبداعية استمرارية ذات تقاليد ثابتة، وديناميكية يتداخل فيها المدرك مع ما هو ملموس. وتتناقل من خلالها رؤى ذات طبيعة خاصة، تحدد أشكال التعبير عبر الأجيال، دونما جمود أو توقف. كما تتناقل، أيضًا، عبر الثقافات المختلفة فى حيوية وتدفق وعبر البلدان والقارات، تمس وجدان الإنسان، تحفظ للقديم أصالته، وتقدم للحديث منابع إلهام، ومصادر تعبير متعددة. ويظهر ذلك بشكل واضح ومباشر فى فنون العمارة الإسلامية، وبخاصة فنون عمارة المساجد وفنون الزخرفة داخل وخارج هذه العمارة، وبخاصة ما يتمثل منها فى فنون حفر الخشب وما تتميز به من فنون المشربيات أو المشرفيات.

النور من الداخل والخارج

سواء أكان لفظ المشربيات مرتبطاً بمكان وضع أوانى شرب الماء فى النوافذ المطلة على خارج البيت، أم بالنسبة إلى الشرفات التى تشرف على الطريق خارج البيت، أم كان ذلك موحيًا، أيضًا، بفنون تعشيق الزجاج بالجص، بحيث تعطى المشربيات ولوحات الزجاج المعشق تكوينات من الضوء والظلال والألوان، تضفى على داخل البيت تكوينات جمالية طوال النهار... تكوينات متحركة حية مع حركة الضوء، أم كانت تعبيراً جماليًا يبرز جماليات العمارة الإسلامية والعربية من الخارج، من خلال النور المشع من داخل البيت ليلاً.

وفى كل من الرؤية من الداخل أو من الخارج، تتحقق رؤية جمالية خاصة لاتتوافر إلا لمثل هذا الفن، الذى ارتبط بالثقافة العربية، فى تكوين عناصره الأساسية، ووحداته الزخرفية.

أو «لعل «المشربية» كانت حلاً موفقاً للتغلب على مشكلات التهوية والإطلال على الخارج، وتخفيف حدة الضوء وحجب أشعة الشمس، فهى تملأ فتحة النافذة بمخمل الخشب الدقيق فى شكل برامق مستديرة المقطع، تعمل على توزيع الضوء والظل على بدن البرمق فى تدرج لطيف. ويرى المشاهد المنظر المقابل من خلال لوحة زخرفية كاملة. والملاحظ أن المساحة التى تغطيها المشربيات تفوق عادة مساحة النافذة العادية، وذلك عوضًا عن تضاؤل الإضاءة والتهوية معًا. وتتيح الفراغات بين برامق المشربيات، شأنها شأن شفافية لوحات الزجاج المعشق الملون وانفتاح النوافذ، للضوء أن يتسلل عبرها فيذيب وحشة الداخل بألفة الخارج ووهجه»(٦).

وفى الواقع، إن ذلك يظهر إلى الآن، وبشكل واضح، فى كثير من البيوت العربية الأثرية بالقاهرة؛ مثل بيت السنارى وبيت السحيمى وبيت جمال الدين الذهبى وبيت الكديتليه وبيت زينب خاتون. إلى غير ذلك من البيوت الأثرية المتعددة فى مصر والشام والعراق. وغير ذلك من فنون العمارة الإسلامية فى شتى أنحاء المعمورة.

كما أن القمريات والشمسيات تعتبر أحد العناصر البارزة فى المبانى العربية والإسلامية، التى وظفها الفنان لإيجاد علاقة تجمع بين القيمة الجمالية والنفعية.

فإحدى وظائفها، منع الحشرات التى تتسلل من خارج المبنى إلى داخله، وهى بهذا تحقق مبدأ أمينًا يتعلق بحياة الإنسان، كما أنها ترشد كمّ الضوء الداخل إلى المكان، وتمنع الأتربة وهبات الهواء على مدار العام. وهى تخفف الأحمال على الأعمدة الحاملة للعقود. ومن هنا، يتضح أن لها قيمة وظيفية أساسية نفعية، إلى جانب قيمة جمالية تتصل بالإنشاء من جانب، وتتصل بالتصميم الداخلى للمكان من جانب آخر، غير مغفلة للجوانب الروحية بما تعطيه من سكينة وروحانية للمكان»(٧).

تواصل فنى

لم تتوقف التكوينات الفنية لعناصر الإبداع الفنى عند حقبة معينة، أو تحددت فى مكان ما؛ بل سارت هذه التكوينات وصارت متواجدة دائماً، فى ديناميكية التعبير الفنى، وخبرات المصممين والمنفذين، تتلاقى فيها خبرة الفنان الأصلى، فى التعبيرات الفنية الأصيلة، و قدرات الفنان الحديث فى استلهام عناصر هذا الإبداع، بمكوناته التاريخية، وعناصره الفكرية والعقائدية فى تحقيق رؤى جديدة، ومعاصرة، تبعًا لتجدد الأجيال وحيوية العصور فى استلهام هذا التراث من جديد، فى إبداع فنى جديد، يتوافق مع مقتضيات الحياة، وتكنولوجيا العصر. وتضاعفت حركة استلهام التراث العربى، والفنون الإسلامية التقليدية، والصناعات الشعبية، وبخاصة فنون المشربية والزجاج المعشق، فى الربع الأخير من هذا القرن، وشاعت هذه الفنون التقليدية بحرفية صناعتها فى فنون الزخرفة المعمارية، والديكور الداخلى فى العمارة الحديثة، باعتبارها شكلاً من أشكال تأكيد الأصالة القومية، والتواصل بين الأجيال، وتأكيد الشخصية الإسلامية والقومية العربية فى الأثاث والديكور الداخلى للبيوت الحديثة والعمارة الحديثة، سواء أكانت هذه العمارة ذات وظائف نفعية من بيوت للمعيشة وفنادق للسياحة، أم كانت ذات وظائف جمالية وجدانية فى دور العبادة والأضرحة.

وفى الحقيقة، إن تكوينات فنون المشربية، أو مكونات فنون الزجاج المعشق، هى ذات طابع جمالى خالص وخاص، رغم كونها فنوناً تطبيقية، ترتبط، أساسًا، بالخبرة الحرفية فى صناعة كل منها.

الإبداع والحرفة

إن التكوين التشكيلى لوحدات الخشب المخروط بأشكاله المختلفة، وكذلك التكوين اللونى والزخرفى للوحات الزجاج المعشق، بما يتضمن كل منهما من تصاوير ووحدات هندسية، ورسوم نباتية، هذا التكوين هو فى حد ذاته عملية فنية ترتبط بالعلاقة بين «الزخرف» و «الضوء»، وبين «اللون» و «النور». وكل ذلك من خلال علاقة جدلية بين الخط واللون والضوء. وهى علاقة فنية مطلقة تتحقق من خلال العلاقة القائمة، بين الإبداع بوصفه فكراً، وبين التنفيذ بوصفه عملاً. علاقة بين الفنان الابتكارى المصمم، وبين الصانع الحرفى المتخصص فى تنفيذ هذا التكوين الفنى، تنفيذاً دقيقًا طبقًا لرؤية الفنان، وبين الصانع الحرفى نفسه وحرفيته هو بوصفه صانعاً، فناناً، قد يتدخل بالإضافة والحذف، مهما بلغت نسبة ذلك فى إنشاء العمل الفنى، وصياغة هذا «الإبداع» صياغة دقيقة، من خلال خبرته التقليدية فى تحقيق التصور الفنى فى عملية تنفيذ «البناء الفنى»، كما تخيله وحدده الفنان المبدع.. وكثيراً ما تتحقق عملية الإبداع الفنى - بوصفه إبداعًا جماليًا فى حد ذاته - من خلال عملية التنفيذ الحرفية، سواء أكان صاحب

الإبداع هو المنفذ، أم كان الحرفى هو نفسه صاحب الإبداع، حينما يصدر إبداعه الفنى تلقائيًا، من خلال معايشته للصورة والمادة موضوع حرفته.

وحينما نتأمل جماليات هذا الفن، نجد له قواعده وقيمه التى تنبع من ذاته، ولكنها تلتقى فى النهاية، مع التعريف الشائع عن الفن، بأنه تعبير دقيق صادق عن فكر ووجدان الإنسان. لذلك، كان لكل مجتمع مجموعة من القواعد التى تحدد أشكال وأساليب فنونه.

«وفى مجال الفكر والفن، وهما مظهرا الحضارة، كانت الأصالة، هى الشرط الوحيد اللازم لتحقيق الوجود القومى الجديد»(٨).

هذه الخبرة الفنية فى تنفيذ الأعمال الفنية العربية الإسلامية فى فنون المشربية والزجاج المعشق ليست عملاً تلقائيًا، بقدر ما هى خبرة متوارثة، تتكامل مع غيرها من خبرات فنية وحرفية، لتصنع طابعًا متميزًا للحياة اليومية للإنسان العربى، وتضفى على معطيات حضارته الثقافية والفنية والمادية طابعاً متميزاً، من خلال قدرات الإنسان على توظيف معطيات بيئته، وفق احتياجاته الوجدانية والفكرية والمادية. وجلب ما قد يكون غير متوفر فى بيئته وتصنيعه، أو تعديله، وتحويره ليتوافق مع مقتضيات حياته، ويتآلف مع ذوقه العام، طبقاً لما يريد(٩).

وفى الحقيقة، إن دراسات الإنتاج الإبداعى ذات أهمية قصوى، قد تفوق أحياناً دراسات عمليات الإبداع؛ بل يمكن القول إن عملية الإبداع لا تخرج عن كونها نوعًا من التفكير الإنتاجى، أو الإنشائى productive thinking مع إمكان الربط بين عملية الإبداع والإنتاج، باعتبار أن هذا الإنتاج هو المحك الوحيد الواضح لها، «والعمل الإبداعى لا يتم فى فراغ ولا يمكن تصور وجود مبدع لا ينتمى إلى جماعة، تتحمس لبراعته وتقوم من هبوطه»(١٠).

وفى الواقع، إننا إذا نظرنا إلى بعض الأشكال الفنية بنظرة مجردة، وبرؤية فنية خالصة، إلى بعض القطع اليدوية من الصناعات الشعبية، فإننا نجد تكوينات فنية رائعة، سواء من حيث التكوينات اللونية أو الوحدات الزخرفية، تكاد أن تكون عملاً فنيًا خالصًا، ودون اعتبار إلى وظيفتها فى الحياة، أو طبيعة مادتها، أو المستوى الثقافى أو الاجتماعى لمبدعيها، أو مجال استخدامها.

ونجد أن بعض هذه القطع الفنية، ذات الشكل الفنى الجمالى الخالص، تخرج من إطار مقاييس ومعايير النقد الفنى إلى معايير ومقاييس من التقييم الجمالى البحت. بل قد نجد منها ما هو متماثل فى قيمته لمقتنيات فنية، ذات قيمة جمالية تاريخية، تعتز بها المتاحف العالمية.

فالخبرة الفنية فى الإبداع الفنى الإسلامى بصفة عامة، والتراث الفنى العربى الإسلامى بصفة خاصة، هى خبرة فنية متوارثة فى تواصل ثقافى حى. هى خبرة فنية، ومهارة تقنية، توارثها الإنسان العربى، عبر حقب الزمان ليجعل من كل شىء حوله شيئًا نافعًا له قيمة فى الحياة، يتمتع بجماله وزينته وزخرفه.

ولقد أضفى الفنان المسلم، عبر تطور العصور، من خلال رؤيته الفنية لواقع الحياة، أضفى على ما يستخدمه، ويعايشه من أدوات نفعية، طابعًا فنيًا، حدد طرز إبداعه الفنى، وسط طرز الإبداع الفنى الإنسانى. ولقد انتبه كثير من الفنانين المحدثين إلى ما تزخر به الفنون الإسلامية من أصالة تقليدية، وحيوية إبداعية، وتكوينات جمالية، فاستلهم البعض منهم عناصر من هذا الإبداع فى أعمالهم الفنية المحدثة.

فأضفى القديم على الجديد أصالة، وكشف الحديث عن القيم الفنية، فيما توارثه أبناء المجتمع الإسلامى من رؤية فنية لواقع الحياة، وشفافية جماليات التراث. وقد برز ذلك بشكل واضح فى حياتنا المعاصرة فى فنون الحفر على الخشب، وفى تكوينات أشكال وألوان الزجاج المعشق بالجص.

حيوية التراث

«وفى الحق، إن كل إنجاز فنى هو تجربة فريدة للفنان الذى أبدعه. هذا إلى أنه يقاس به مدى تذوق المتلقى. ولهذا، كان الحكم على الروائع الفنية، مرده إلى ما عليه الفن من مستوى، لا إلى وصف الشارحين له بما قد يجانب الحقيقة أحياناً، وقد يصيب حيناً آخر»(١١).

ولكل عصر قواعده وأساليبه التى يسنها المجتمع فى تحديد أنماط كل فن واتجاهاته، دون إغفال للاتجاهات التى خطها السلف، والأساليب التى توارثتها الأجيال. فكل زمان له لغته، ولكل مرحلة من مراحل الوجود الإنسانى رؤيتها وفلسفتها فى التعبير عن هذا الوجود. كما يتميز فن التصوير عند العرب بالوعى المتنامى لعالم الحياة اليومية وبما حملته لنا فنون الرسم والتزويق للكتب المخطوطة، وقد شكلت المنمنمات طابعاً خاصاً فى فن التصوير تميز به الفن العربى(١٢).

وتتلاقى فنون المشربية وتعشيق الخشب والزجاج المعشق، فى فلسفتها التعبيرية، مع المهارة الفنية للفنان العربى فى

صياغة الكلمات، وصناعة الألحان، من حيث تكرار التفعيلة شعراً والإيقاع فى الموسيقى. كما تتميز زخارفه الموسيقية بحيوية الامتداد اللحنى، وإن تكررت موتيفاتها، دون ملل، وفى صياغة مصقولة تتميز بالدقة والروعة مع الامتداد اللانهائى فى تحقيق شفافية جمالية واشرئباب إلى عالم لا متناهٍ، يعتمد على مهارة مبدعيه، وحرفية ممارسيه فى تكوين موضوعاته وأشكاله لكى تكون، بسماتها المتميزة، ذات طابع جمالى خاص يخرج من إطار المحاكاة والتصوير أو التقليد لما هو كائن إلى مجال التعبير عن المدرك الكامن فيما هو متشيىء، وعن المدرك، أيضاً، غير المتشيىء من خير وجمال وجلال، وذلك من خلال رؤية بصيرية وإدراك حدسى لعلل الأشياء، فيعبر عن جوانية الوجود لا برانيته فحسب، وهو حينما يعبر عن ذلك يعبر بصبر ومثابرة، مدركًا قيمة الزمان والمكان فى آن. والفنان المعمارى الإسلامى حينما يتعامل مع موضوع عمله فى بناء المساجد مثلاً، يدرك قيمة الزمان بوصفه عاملاً أساسياً فى توقيت الصلاة، كما يعى برؤية ثاقبة وجهة المكان فى تأدية الصلاة.

وهو حينما يتعامل مع الزمان - باعتباره توقيتًا - ومع المكان - بوصفه تحديداً - يتعامل معهما من خلال منظور يجمع بينهما فى وحدة تكاملية، لا من حيث إنهما قوتان متصارعتان دون ثنائية بينهما؛ بل باعتبار أنهما قوتان يتحقق بهما الوجود الآنى والمكانى للحياة، ولا باعتبارهما قوتين متصارعتين، لكن باعتبارهما أشكالاً من الوجود لها قوتها الذاتية أو كما يقول تيليش(١٣): إن الزمان والمكان يكونان هياكل كل الوجود الأساسية والتى يخضع لها كل الموجودات».

والوجود يعنى أن يكون الشيء متناهيًا أى موجوداً فى الزمان والمكان. وينطبق هذا على كل شيء فى عالمنا. إن الزمان والمكان يمثلان قوى الوجود الكونى، بما فى ذلك الوجود الإنسانى، أى جسد الإنسان وعقله .. «أما الزمن فى الفكر العربى، فهو إدراك للتغير الحادث فى الوجود»(١٤).

والمتأمل لأعمال المشربيات المتميزة فى التراث الإسلامى، ولوحات الزجاج المعشق التقليدية، يدرك مدى خبرة الفنان العربى والمسلم، فى تحقيق هارمونية خاصة للضوء، تكشف عن وعيه بمفهوم الضوء والظل، وحركة الأرض حول الشمس، فى تكوين أبعاد الضوء وكثافته، ودرجات ألوان الطيف، فى تكوين لوحة يتناغم فيها كل لون مع الآخر، ليقيم بعمله الفنى بناءً لونياً له درجاته الخاصة، فى حركة الكون الأبدية.

فالألوان عنده، بخبرة صناعة الزجاج، وبخبرة العلم بدرجات الضوء وكثافته، تموج هذه الألوان بتفاعلات تجعل الجمال الفنى المرئى جمالين، جمالاً ظاهراً، وجمالاً كامناً. وتجعل الشكل الظاهر متعدد الأشكال، من خلال العلاقات التى كونها بين الخط والخط الآخر، وبين اللون واللون المغاير، وكذلك بين الخطوط والألوان.

وقد أمكن للفنان المسلم، صافى السريرة، أن ينفذ ببصيرته إلى عالم الكمون الفنى فى مكونات المادة. وحينما استهدف الفنان العربى، بناء الأشكال الفنية على أسس هندسية، لم يغفل الشكل العام، الذى يتحقق فى النهاية من هذا البناء الفنى.

الأصالة والحداثة

حينما يتناول الفنان المعاصر موضوعات أو أشكالاً من التراث الإسلامى الفنى، لتكون مصدر إلهام لتحريك عنصر الحداثة فى مجال الفنون الإسلامية والمعمارية، وبخاصة فى ميدان تنمية المشربية والزجاج المعشق، فإنه من الضرورى، والمهم فى الوقت نفسه، أن ينتبه الفنان المعاصر إلى الأسس الفكرية والعقائدية الكامنة خلف مظاهر هذا الإبداع الفنى التقليدى المتوارث - على تنوع وتعدد التخصص الفنى لكل فنان - وأن ينتبه، أيضًا، إلى البعد التاريخى والواقع البيئى والجغرافى الذى أثمر هذه الأشكال والأساليب الفنية، وحدد وظائفها الجمالية، فى استخداماتها النفعية. فمن خلال تلك الآثار، نستطيع أن نستنبط الكثير من الحقائق التى أغفلها المؤرخون.

ولكن أروع ما تحركه فينا هذه الآثار هو الدعوة إلى العودة بهذا التراث، لا من أجل نقل أنماطه، وإنما من أجل الارتباط بهذا الخط الوجدانى الذى امتد عبر مسافات من الزمان والمكان(١٥).

ولا شك أن استلهام عناصر وموضوعات من التراث الإسلامى، على تنوع وتعدد موضوعات وعناصر هذا التراث بثرائه الفنى، هى عملية مهمة فى تحقيق التواصل الثقافى وتناقل الخبرة والشخصية الفنية بين الأجيال.

فاستلهام عناصر أو موضوعات من هذا التراث بأنماطه الثرية هو تحقيق لعملية نشر الوعى بثقافة الأمة الإسلامية، وتأكيد لمشاعر الانتماء فى المجتمع الإسلامى ككل، فى قطاعاته الجغرافية والاجتماعية والثقافية. كما أن استخدام عناصر من هذا التراث فى أعمال محدثة، يعطى للحديث أصالة وبعداً تاريخيًا، وبشرط أن يكون هذا العمل الجديد بإمكاناته الحديثة، ووسائله الفنية المتطورة، وتكنولوجيته

العملية المتقدمة، يعمل على تحقيق الخصائص القومية للتراث الفنى الإسلامى، ومحافظاً على روح أصالة هذا الإبداع الفنى التقليدى، دون تشويه أو تزييف.

وأن يكون اقتباس الفنان الحديث لعناصر من هذا الإبداع الفنى، هو اقتباس واع، يدرك مضامين وأهداف ووظائف العمل التقليدى، ويحفظ طابعه الفنى الخاص.

إن اقتباس العناصر التقليدية المتوارثة عبر حقب الزمان، والتى حافظ عليها الفنان المسلم بعامة، والعربى بخاصة، فى تحقيق طابع فنى متميز له، إن اقتباس هذه العناصر، بل الأشكال الفنية أو محاكاتها فى أعمال محدثة، هو مجال رحب لكل فنان ينهل من منابعه، مما يروى ظمأه الفنى فى إبداع ما يؤكد شخصيته الفنية، وشخصية أمته التى ينتمى إليها.

كما يثمر بأعماله الحديثة ثمرة ناضجة، أريجها حب عقيدته، ومذاقها الوفاء لأمته. كما أن عملية الاستلهام تخضع، فى حد ذاتها، لقدرات الفنان الخاصة فى استلهام موضوع عمله من تراثه الإبداعى الفنى.

وفى الحقيقة، إن «استقراء التاريخ والواقع والمأثورات يكشف لنا عن أنماط عدة من مأثوراتنا وفنوننا لها اتصالها بأصول ثقافية تضرب فى عمق التاريخ قروناً مديدة، بل إن عناصر ثقافية ظلت تتناول عبر الأجيال قد يتغير فيها الشكل، ولكن يظل المضمون والوظيفة ثابتين. وقد يظل الشكل محفوظاً، ولكن تتبدل الوظيفة»(١٦).

فالفنان المعاصر له مجاله الرحب، وحريته الكاملة فى أن ينقل ما يريد، وفق ما يريد، من تراثه الإبداعى والثقافى إلى مجاله الإبداعى الحديث، بالأسلوب الذى يراه، وبالوسيلة التى يختارها.. فالعمل الذى يبدعه هو عمل منسوب إليه، وليس مجهولاً صاحبه، كما كان يحدث أحياناً فى كثير من أشكال الإبداع الفنى التقليدى، حينما كان وجود اسم الفنان الإسلامى، وبخاصة الحرفى المنفذ للعمل الابتكارى، مجهولاً أو غير معروف. والعمل الفنى الحديث الذى يحرص الفنان المعاصر على تأكيد وجوده به وفيه، وتحديد زمان إبداعه، وإبراز اسمه، بوصفه صاحب هذا الإبداع الابتكارى، رغم كونه، أحياناً، محاكياً لما قد يكون قد سبق إبداعه فى زمان مضى، أو عصر انقضى، فإن هذا العمل الفنى الحديث هو فى النهاية منسوب إليه، ومعيار تقييمه وتقويمه هو معيار فنى خالص، بالإضافة إلى معيار آخر ومقياس معين، يحددان مدى اعتماده على مادة أصيلة فى موضوع تعبيره والكشف عن قدراته هو فى إبراز جوانب الجمال فى هذا العمل الأصيل الذى استخدمه من تراثه التقليدى.

ومسؤولية الفنان الذى يستلهم أو يقتبس عناصر أو موضوعات من التراث الفنى التقليدى، لابد أن تكون محددة، فى مدى استخدامه هذه العناصر استخداماً جيداً أو صحيحاً، تبعاً لوظيفتها الأساسية فى هذا التراث، الذى يحمل من قيم المجتمع العقائدية والجمالية كمًا غير قليل... كما أنه من الضرورى، بل الحتمى، أن يتعرف الفنان الحديث على معنى ودلالات ووظيفة وغايات الموضوعات التقليدية التى يستلهمها، أو يستخدمها، وبخاصة تلك التى لها قيمة تاريخية، علاوة على قيمتها الفنية. حتى لايدفعه حماسه أو انفعاله الفنى إلى استخدام عناصر وموضوعات من تراثه، فى غير سياقها الأصيل، مما قد يقلل من قيمتها أو قد يغير من دلالتها، أو يفسد وظيفتها ومكانتها الفنية فى تاريخ الفن الإسلامى.

بل قد يتسبب هذا الاستخدام أو الاقتباس الخاطئ، رغم مهارته الفنية، فى الإساءة إلى المجتمع صاحب هذا التراث، مع مراعاة أن كل عنصر فى الإبداع الفنى الإسلامى بعامة، والعربى بخاصة، مرتبط بغيره من أشكال الإبداع الفنى، فالمشربيات ولوحات الزجاج المعشق مثلاً، لا يمكن لنا فصلها عن فنون العمارة الإسلامية والعربية ككل، ولا يمكن عزلها عن غيرها من أشكال الإبداع الفنى التشكيلى فى التراث الإسلامى من فنون التصوير أو التطريز أو صناعة الحلى والأسلحة، إلى غير ذلك من فنون الإبداع الفنى الإسلامى التشكيلى. فكل مادة من مواد هذا الإبداع متصلة بغيرها، رغم تميز كل منها بخصائص معينة.

لذلك كان من الأهمية بمكان، قبل اقتباس أو استلهام عناصر من هذا التراث فى أعمال فنية محدثة، فرز العناصر المكونة للموضوع التراثى، موضوع الاستلهام، وتحليل كل عنصر تحليلاً فنياً، ومعرفة وظيفته فى سياقه الثقافى ومكونات عصره.. ثم تحديد مجال استخدامه من جديد فى بنية جديدة، دون إغفال لدلالته ومضمونه، أو تفريغه من سياقه التاريخى الذى حدد، فى الوقت نفسه، قيمته ومعاييره الجمالية. مع مراعاة العوامل التكنيكية فى تحقيق شكله العام. ثم يصوغ هذا العنصر أو ذلك فى بناء فنى جديد، متوسلاً فى ذاك، أيضاً، بالإمكانات التكنيكية الحديثة لتحقيق ما يريد، من خلال رؤية واعية لجمالية هذا العنصر، ووظيفته وسياقه التاريخى.

بل إننى أفترض - كما ذكرت من قبل[١٧] - أن من حق الفنان الحديث أن يتدخل بالتعديل والتبديل فى صياغة ما يقتبسه، وليس ما يستلهمه فحسب، بشرط أن يكون هذا التعديل أو التبديل، هو نتيجة خبرة فنية، وعلم متقدم، واحتياجات ثقافية محدثة، تضفى على عمله سمات الحداثة، دون طمس للأصالة.

فالعمل من بدايته إلى نهايته هو عمل جديد، وإبداع ابتكارى منسوب إلى صاحبه الحديث.

وتقييم النقاد له هو تقييم أو تقويم يعتمد، أساسًا، على المعايير والمفاهيم الفنية الحديثة، ثم على مدى تناوله فنيًا للمادة المستلهمة من التراث، وكذلك على مقدرته وإمكاناته فى تطويع هذه المادة، شكلاً وموضوعًا، وتوظيفها فنيًا بأساليب حديثة، تتوافق و تطورات العصر، بحيث يحفظ للإبداع القديم غايته، وأن يحقق بإبداعه حيوية متجددة للتراث القومى للأمة.

ومن المعروف أن مكونات الشكل العام للتراث تتغير وتنمو وتتبدل على مر العصور. وهذا التغير أو النمو هو الذى يعطى لهذه الفنون حيويتها القومية وأصالتها التعبيرية، فى تواصل ثقافى حى.

لذلك، فإن عملية التغيير التى يمارسها الفنان هى حق مشروع، مادام هو نفسه متمكنًا من خبرته الفنية، وعلى إدراك عميق بطبيعة وتاريخ المادة التى يستخدمها أو يقتبسها أو يستلهمها فى عمله الحديث، مدركًا لنوعية وتقنية هذا العمل وقيمه الفنية.

فالعمل الفنى الذى يقدمه هو عمل فنى من إبداعه الفنى الفردى، والمحك فى اختبار قدرة الفنان على تحقيق ذلك، دون انفصام بين ما كان وما هو كائن، هو العمل نفسه. ولن يحميه من النقد الشديد أو الرفض الكامل لعمله أن إبداعه الفنى هذا هو استلهام لتراث الأمة؛ بل إن هذا التراث بقيمه وغاياته هو الذى يصدر حكمه على عمله الفنى الحديث. ولن يغفر له قصور إدراكه لشكل ومضمون أصالة تراثه.

إن استلهام مواد من التراث الفنى للأمة فى أعمال فنية محدثة ليس إحياءً للماضى، ولكنه تحقيق للتواصل الثقافى والإبداعى بين ما كان وما يمكن أن يكون، بهدف تحقيق توازن ثقافى بين ما كان وما يجب أن يكون، فى عصر يتميز بالحيوية والتداخل الثقافى فى الخبرات الفنية والعلمية والاجتماعية، وفى أوجه النشاط الإنسانى العالمى كافة[١٨].

خاتمة

يكون «النور» مفهومًا متميزًا فى بنية العمارة الإسلامية، كما يشكل - أيضًا - علاقة خاصة بين الشكل من «الخارج» وبين الشكل من «الداخل»؛ أى بين «الظاهر» و «الكامن» فى جدلية بين الزمان والمكان.

ويلعب «الضوء» و «اللون» دورًا مهمًا فى تحقيق جمالية فنون الزخرفة المعمارية الإسلامية، وبخاصة فى فنون المشربية والزجاج المعشق. لذلك، كان على الفنان المعاصر، لكى يحقق تواصله الفنى مع تراثه التقليدى، دون ثنائية الصراع بين الأصالة والحداثة، أن يدرك مضمون هذا التراث وفلسفته، باعتبار أن الفن الإسلامى هو تعبير عن الوجود؛ وجود الإنسان والكون، وليس تصويرًا لهذا الوجود.

وأن ينتبه، فى الوقت نفسه، إلى أن تعبيره الحديث هو تعبير عن القيم الجمالية الكامنة فى هذا التراث والشائعة فى أساليبه الفنية التقليدية، وليس محاكاة لها. وأن عمله الإبداعى المعاصر هو، فى واقعه الجمالى، امتداد ونمو لما كان، دون ازدواجية فى التفكير، أو انفصام فى التعبير عن هوية هذا الفن المرتبط بالفكر الإسلامى فى إدراك مكونات الحياة والوجود.

وكلما تحققت معرفة الفنان المعاصر - المعرفة الواعية بقيم تراثه وغايات هذا التراث - مع مقدرته التقنية فى حرفية مادته، كلما استطاع أن يكشف عن حيوية هذا التراث، ومجالات جمالياته وتجلياته الفنية، فى تواصل فنى؛ بحيث تصبح الأصالة التقليدية إلهامًا للحداثة.

الهوامش والمراجع تبعا لورودها فى الدراسة

(١) عبد الله كامل مرسى، من روائع الفن الإسلامى، شبابيك القلل وزخرفتها، مجلة الفنون الشعبية القاهرة، العدد ٣٤، ديسمبر ١٩٩١، ص٨٥ - ٩٢.

(٢) عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، القاهرة، ١٩٧٤.

(٣) Titus Burckhardt, Art of Islam, Language and Meaning World of Islam Festivaal Trust, 1976.

(٤) ثروت عكاشة، القيمة الجمالية فى العمارة الإسلامية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣، ص١٥ .

(٥) انظر: Ernst J.Grube, The World of Islam, Paul Hamlyn, London, 1967.

(٦) ثروت عكاشة، مرجع سابق، ص٩١، ٩٢ .

(٧) محمد زينهم، تكنولوچيا فن الزجاج، الألف كتاب الثانى، عدد ١٦٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٥، ص٦٤-٦٥ .

(٨) عفيف بهنسى، جمالية الفن العربى، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٤، الكويت، فبراير ١٩٧٩، ص١٧٣ .

(٩) راجع على سبيل المثال:

أ- محمد على عبدالله، الزخرفة الجبسية فى الخليج، مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية، ط١، الدوحة، ١٩٨٥ .

ب- عبد العزيز بن إبراهيم العمرى، الحرف والصناعات فى الحجاز فى عصر الرسول (صلى الله عليه وسلم)، مركز التراث الشعبى لدول الخليجج العربية، ط١، الدوحة، ١٩٨٥ .

(١٠) حسن أحمد عيسى، الإبداع فى الفن والعلم، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٤، الكويت، ديسمبر ١٩٧٩، ص٥٠، ص١٩١ .

(١١) ثروت عكاشة، فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى، أثر إسلامى مصور، دار الشروق، القاهرة ١٩٩٢، ص١٨ .

- التصوير الإسلامى، الدينى والعربى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٧ .

(١٢) راجع: ريتشارد ابتنكهاوزن، فن التصوير عند العرب، ترجمة وتعليق، د. عيسى سلمان، وسليم طه التكريتى، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٤ .

(١٣) Paul TiLLich, Theology of Culture, Oxford Univerity Press, N.Y., 1962, P30.

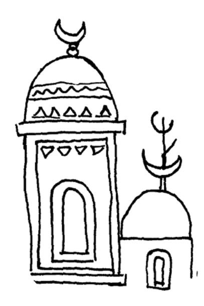
(١٤) صفوت كمال، مفهوم الزمن بين الأساطير والمأثورات الشعبية، دراسة إثنولوجية، مجلة عالم الفكر، المجلد الثامن، العدد الثانى، الكويت، ص٢١١ - ٢٣٤ .

(١٥) د. عبد العزيز حميد، د. صلاح حسين العبيدى، الفنون العربية الإسلامية، وزارة التعليم والبحث العلمى، بغداد، ١٩٧٩، ص٤ .

(١٦) صفوت كمال، التواصل الثقافى فى الإبداع الشعبى المصرى، الفن المعاصر، مجلة فصلية متخصصة، أكاديمية الفنون، المجلد الأول، العدد الأول، القاهرة، خريف ١٩٦٨، ص٨٣ .

(١٧) صفوت كمال، استلهام عناصر من الفولكلور فى الإبداع الفنى الحديث، مجلة الفنون الشعبية، العدد ١٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، يناير- مارس ١٩٨٧ .

(١٨) لا شك أن الجهود التى تبذلها وزارة الثقافة من خلال مراكز الحرف الشعبية فى مصر قد أثمرت فى دفع هذه الحرف الشعبية وتنمية مهارات أصحابها. كما أن الجهد المتميز للدكتور أسعد نديم فى معهده المتخصص فى فنون المشربية والحفر على الخشب، قد أعطى نموذجاً حياً لما يمكن أن يحققه الاهتمام بهذه الفنون من تواصل فنى بين التراث والمعاصرة، كما أن الدراسات الأكاديمية فى الكليات والمعاهد الفنية المتخصصة وبخاصة فى كلية الفنون التطبيقية بجامعة حلوان قد كشفت الغطاء عن القيم الجمالية والفنية لفنون المشربية والزجاج المعشق بالجص وقدمت خبرات علمية وعملية فى أساليب تطوير هذا الفن التقليدى ليتوافق مع مقتضيات العصر وتطوراته العلمية، ومع غيرها من جهود متعددة تحقق حيوية هذا التراث بأصالته الفنية .



حول تاريخ علم..
الحكاية الشعبية

تأليف: ڤالتراود ڤولر
: ماتياس ڤولر
ترجمة: أحمد فاروق

«حقًا، إن الحكاية الشعبية تعيد إنتاج نفسها من جديد باستمرار، مع مرور الزمن».

بهذه المقولة التى وضعها الأخوان جريم (ياكوب وفيلهلم جريم) فى مقدمة الطبعة الأولى لكتاب «حواديت الأطفال والبيوت» عام ١٨١٢، اتخذ الأخوان جريم موقفًا ابتعدا به عن التفسيرات المتأخرة للحكاية الشعبية؛ بوصفها شكلاً غير متغير وجامد فى إطار تقليدى. وبهذا، قدموا دراسة علمية للحكاية الشعبية وتاريخها: أين؟ وإلى أية نقطة زمنية ترجع

وقد أشار يوهان جوتفريد هردر، عام (١٧٧٧)، بالفعل، فى مخطوطه عن التشابه بين فن الشعر الإنجليزى والألمانى فى العصر الوسيط، إلى مكانة الحكاية الشعبية فى تاريخ الشعر: «الأقاويل الشعبية العامة، والحكاية الشعبية، والأساطير،

هى، بالتأكيد، نتاج للاعتقاد الشعبى وتأملاته، وقواه وسلوكياته؛ حيث يحلم المرء لأنه لا يعلم، ويعتقد لأنه لا يرى، وفى نفوس كل الجموع وغير المتعلمين، يحدث شئ عظيم، لكتّاب تاريخ البشر، والشعراء والفلاسفة». وقد سعى هردر بنفسه إلى جمع الأغانى الشعبية، وصدرت فى جزءين عامى ١٧٧٨، ١٧٧٩. هذا الجمع من الأغانى أخذ، فيما بعد، عنوان «أصوات الشعوب فى أغانٍ»، وتبع ذلك صدور «بوق الصبى

تواصل المجلة نشر كتاب «كان يا ما كان»، التاريخ المصور للحكاية الشعبية للأخوين ڤولر، الذى بدأ ترجمته المرحوم أحمد عمار.

العجيب، لكلمنت برنتانو وأخيه فون أرنيم اللذين أرادا إنتاج أفكار وقيم قومية أثناء السيادة النابليونية وأثناء الحرب. وقد انضم الأخوان جريم إلى كلا الصديقين لكي ينجزوا بما جمعوه من حكايات شعبية إسهاماً فى تأسيس الثقافة القومية.

وعلى كل، فقد تخطى الأخوان جريم، مع استمرارهم فى عملهم مع الحكاية الشعبية بسرعة، الحدود التى وضعت «للبوق العجيب». وحاولا إيضاح مفهوم الحكاية الشعبية الذى كان ما يزال مائعاً. لقد ميزوه عن المقولات التى كان غالباً ما يخلط بها. (وبرغم ذلك نجد فى حواديت الأطفال والبيوت أنواعاً أخرى مثل: الخرافات، والحكم الطبية والأساطير والهزليات الشعبية).

وقد نهل الأخوان جريم من المنقولات الشفاهية، مثلما نهلا من المنقولات الكتابية فى الكتب القديمة والأخبار المكتوبة. وقد ساندهما الأصدقاء فى ذلك، وأرسلوا إليهما الحكايات الشعبية التى دونوها. وبذلك، كان من الصعب الفصل بين المنقولات الشفاهية والكتابية، وكان على الأخوين جريم خوض هذه التجربة بنفسيهما، فكانت أفضل راوية لديهما هى فيهمينين Viehmânin، وكانت زوجة لصاحب أرض من هسن، ولكن أصولها ترجع إلى أسرة من الهوجونوت. ولقد تعرفت، فى الطفولة، على مجموعة حكايات للفرنسى شارل بيرول من عصر لويس الرابع عشر، وقد أثرت هذه الحكايات من ثروتها الحكائية. وبدون أن يدركا ذلك، أقاما جسراً بين الحكاية الشعبية الأوروبية والألمانية.

وبعكس أدباء القرن الثامن عشر، الذين قبضوا على خيال الحكايات، وأعادوا تشكيلها وفقًا لنزواتهم، تعامل الأخوان جريم مع الحكاية الشعبية بوصفها كياناً علمياً. لقد فكروا فى جمع حكايات الأطفال والبيوت والعائلات، ولكنهم، فى الوقت ذاته، أرادوا أن يقدموا مواداً لبحث الحكاية الشعبية. وهذا يعنى الرواية عن الآخرين بكل الصدق الممكن والتدوين؛ حيث يتعلق الأمر، هنا، «بصدق وحقيقة، المضمون».

وقد أشار الأخوان جريم إلى هذا فى مقدمة الجزء الأول من «حواديت الأطفال والبيوت»: «فيما يتعلق بهذا المعنى (الصدق والحقيقة) لا يوجد فى ألمانيا أى جمع للحكاية الشعبية. لقد استخدمت، على ما يبدو دائمًا، لعمل حكايات أكبر من خلالها، وقد تم مطها وتغييرها بكل رضا».

ولكى يحققا الانتشار الأوسع لكتاباتهما، وشروحهما، عن الحكاية الشعبية، قام فيلهلم جريم، الذى كان قاصاً موهوباً، بإسهامات أسلوبية فريدة لها طابع مميز، شكلت نمط حواديت الأخوين جريم.

وقد ألحق بالجزء الثالث تعليق علمى قام بتقديمه، معًا، العالمان يوهانس بولته البرلينى والتشيكى چيورج بوليفكا، وذلك بعنوان: «ملاحظات حول حواديت الأطفال والبيوت للأخوين جريم» (١٩١٣ - ١٩٣٢).

بدأ الأخوان جريم بحثهما عن أصل وفكرة، وأيضاً، إمكان تفسير الحكاية الشعبية، وأجابا عن الأسئلة بأنهما يريان أن الحكاية الشعبية هى بقايا أساطير إندوجيرمانية، يمكننا اليوم أن نقول إندو- أوروبية. ويعنى هذا أن نشأة الحكاية الشعبية، فى العصور الأولى، كانت مع بداية المجتمع الأول. وقد تبين أن الأخوين جريم محقان فى الاهتمام بأساطير الأبطال. أفلم يكن زيجفريد هو قاتل التنين، أولم تكن برونهيلدا هى الأميرة المنشودة؟ أيضًا، كان وجود الأقزام والعمالقة والساحرات والشخوص الأسطورية المشابهة متوائماً وهذه النظرية. وعندما ظهرت معارف علمية جديدة، كان الأخوان جريم ما يزالان متمسكين بالقول بأن أصل الحكاية الشعبية هو الأساطير. ومع ذلك، كانا على استعداد لقبول إمكانات أخرى للنشأة.

وقد أصبحت «حواديت الأطفال والبيوت» دليلاً يحتذى به للعدد الكبير الذى تم جمعه ونشره من الحكاية الشعبية فى القرن التاسع عشر. وقد اجتهد العلماء فى جمع تراث الحكى، وبخاصة الحكاية الشعبية من مختلف المناطق. على سبيل المثال: كارل ميلنهوف فى شليسفيج هولشتاين، وبروله فى هاآرتس، والأخوان إجناتس فينتستس ويوزف تسيجرله فى جنوب ألمانيا وتيرول، وأرنست ماير فى شفابن. ولقد تخطى تأثير «حواديت الأطفال والبيوت» إلى خارج الأراضى الناطقة بالألمانية. ونسوق هنا مثالين: ما بين عامى ١٨٥٥ إلى ١٨٦٤، ظهرت الحكايات الشعبية الروسية لألكسندر نيكولايفيتش افانسيف Narodnyje russkieskaski، الذى كان يمثل الاتجاه الأسطورى أيضًا. والمثال الثانى كان بشكل آخر مختلف تماماً: فعندما صدرت الطبعة الأولى «لحواديت الأطفال والبيوت»، لم يكن بها أية رسوم، بغض النظر عن صورة دورثيا فيهمينين راوية الحواديت التى رسمها لودفيج إميل جريم (الأخ الرسام)، وظهرت الترجمة الإنجليزية وبها ٢٢ صورة لفنان الجرافيك المعروف چورج كروكسهانك. وفى طبعة متأخرة باللغة الألمانية لـ «حواديت الأطفال والبيوت»، صاحبتها نقوش لودفيج ريشترز التى جعلت فى الأساس كتاب «حكايات» لودفيج بيشتاين جذاباً.

وعندما طور الأخوان جريم النظرية الأسطورية، التى علا صداها من خلال عمل ياكوب جريم الرئيسى «الأسطورة الألمانية»، أسسا بذلك لبحوث الحكاية الشعبية. وبالتدريج، أصبحت دراسة الحكاية الشعبية فرعاً مستقلاً، مع ارتباطه بعلم اللغويات والتاريخ، وأثناء حدوث ذلك، نشأت نظريات جديدة غالباً ما أثارت جدلاً.

وفى عام ١٨٥٩، أعلن المستشرق «تيودور بنفى»، فى نص مصاحب لترجمته لـ «بانكاتنترا»، أن الهند هى الموطن الأصلى للحكاية الشعبية (ومن خلال ذلك أشار الأخوان جريم، بالفعل، إلى أن الهند مصدر بعض الحكايات الشعبية)، وإلى جانب البانكاتنترا ، كانت هناك بعض مجموعات وقصص أخرى تؤيد هذه المقولة.

وما كان مهمًا لبنفى أنه على أساس هذه الشهادات المكتوبة لتلك المجموعات من القصص وما تحتويه من حكايات شعبية، كان يستطيع التأريخ. كُتبت البانكاتنترا فى القرن الثالث الميلادى، وقد تم نقل مواد الحكايات الشعبية من الهند إلى دوائر الثقافة الفارسية والعربية، ثم إلى نطاق البحر المتوسط، ومنه إلى أوروبا بشكل جيد عن طريق المخطوطات ومجموعات الحكايات.

والحقيقة أن بنفى قدم نظريتين؛ الأولى كانت «نظرية الهند»، و منها خرجت نظرية تجوال ، الحكاية الشعبية وهجرتها وبذلك ازداد الاهتمام بوسطاء الحكاية الشعبية: لقد كانوا، فى المقام الأول، الفئات المتحركة من الشعوب كالتجار والمسافرين والحرفيين المتجولين وسائقى العربات من الأقنان. وكذلك تمت متابعة طرق التجوال؛ لكن سيادة (سيطرة) التساؤلات من وجهة النظر اللغوية (الفيلولوجية) أرجعت هذه المقولات إلى الوراء.

ومع زيادة المواد التى جمعها الباحثون من مختلف أنحاء الأرض، أصبحت المقولة هى أن الحكاية الشعبية انتشرت فى جميع أنحاء العالم، فى عصر أقدم من عصر مجموعة الحكايات الهندية، وأن عملية التجوال كان يجب أن تتم بأية حال من الأحوال. وقد مثل هذه النظرية - «نظرية تعدد الأجناس» - الإنجليزى إدوارد بيرنت، والفرنسى جوزيف بيديه، والأسكتلندى أندرو لانج. لم تنشأ الحكاية الشعبية فى بلد ولا لدى شعب ، لكن نشأت لدى جميع الشعوب فى جميع أنحاء العالم. وترجع جماعية الحكايات الشعبية إلى تصورات اعتقادية جمعية. ويظل السؤال مطروحًا عن مصدر هذا التطابق فى التصور، فقد ربط فريدريش فون ديرلاين نظرية تعدد الأجناس بأعماله عن الحكاية الشعبية، واعتبرها، وفقًا لهذه النظرية، أدباً عالميًا (١٩٥٤). وقد بدأت سلسلة «الحكاية الشعبية والأدب العالمى» فى الظهور، عام ١٩١٢.

وحتى ذلك الوقت، اهتم بالحكاية الشعبية علماء لغويات ومستشرقون ومؤرخون للأدب وعلماء فولكلور، بل أيضاً علماء للدين! ومنذ نهاية القرن الـ ١٩ ، أظهر علماء النفس اهتمامًا بها. فقد حاول لودفيج ليستتر عام ١٨٨٩ ، فى «لغز أبى الهول»، تفسير موضوعات الحكاية الشعبية ، على أنها نتيجة للمخاوف المكبوتة وأحلام الخوف. واقترب ريلكن، تلميذ فرويد، من الحكاية الشعبية، من ناحية أخرى، فى: «إشباع الرغبة والرمزية فى الحكاية الشعبية» بتفسيرها على أنها أمنية مجسدة شعرياً. وحصلت مثل هذه التفسيرات النفسية على لهجة جديدة، فى عمل السويسرى كارل جوستاف يونج عام ١٩٤٨، «رمزية الروح» ، وهو أحد ممثلى مدرسة علم النفس العميق.

وبعد يونج، تم تناول الحكاية الشعبية بعرض الأحداث النفسية الداخلية ، وأن شخوص الحكاية يجسدون وجهات نظر الشخصيات البشرية. وقد اكتسبت الحكاية الشعبية مهتمين جداً؛ وذلك بمحاولة تفسير موضوعاتها وشخوصها نفسيًا، وأيضًا الكشف عنها بوصفها ميراثاً للاوعى الجمعى. ومما لاشك فيه أنه - عند ذلك - كثيراً ما يتم التغاضى عن أن اللغة الرمزية فى الحكاية الشعبية غالبًا لا تعدو أن تكون مجازاً بسيطاً. وعندما يجب شرح الموضوعات (موضوعات الحكاية الشعبية) ذات الأسس التاريخية - الثقافية، نفسيًا، فإن الحكاية الشعبية تكتسب ملامح تصور غير تاريخى؛ فنطاقها الاجتماعى الثقافى، وأيضًا تقاليد الحكى، يبقيان خارج إطار التفسير.

وقد اكتسب بحث الحكاية الشعبية دفعات جديدة من الباحثين غير المتشددين من خلال المدرسة الفنلندية التى أسسها الباحثان آنتى آرنا وكارلا كرون. وقد طورا المنهج التاريخى الجغرافى، للتمكن من تحديد موطن الحكاية الشعبية وزمن نشأتها.

وكانت الخطوة الأولى هى تحديد نمط الحكاية، وذلك من خلال آرنا عام ١٩١٠: أشكال اللعب وضروب النمط؛ حيث يتم مقارنتها بالبيانات الجغرافية والتاريخية، ومن خلال المقارنة، تتم إعادة بناء «الشكل الأصلى» للحكاية الشعبية، وبذا تقابل نظاماً مكانيًا وزمانياً. ومع ذلك، فقد سيطرت المكونات الجغرافية، فى هذه البحوث، قبل المكونات التاريخية. وبرغم

أن البحث عن «الشكل الأصلى» كان مثقلاً بالفروض، فقد أدت مقارنة المتغيرات إلى نتائج طريفة. فعلى سبيل المثال، على أساس المؤشرات الجغرافية والتاريخية، اتفق على أن فلاندرا هى موطن «حكاية العظام المغردة»، ويوتلاند هى موطن حكاية «العذراء مالين» (Aa, Th 870, Aa, Th, 780). وعلى كل حال، فإن وضع تصنيف للحكاية الشعبية قد دعم التنظيم اللازم لها، كما دعم - أيضًا - التعاون الدولى فى مجال دراستها.

فقد تم إكمال كتالوج الأنماط لآرنا بواسطة الأمريكى ستيث تومسون وظهر بعنوان: «أنماط الحكاية الشعبية»، ومنذ ذلك، وحتى الآن، يتم تسجيل أنماط الحكايات الشعبية؛ فلكل منها أرقامها فى البحث الدولى للحكاية الشعبية، مثال قاتل التنين (Aa, Th300). وقد وضع ستيث تومسون فهرسًا موضوعيًا للأدب الشعبى، مكملاً فهرس الأنماط (١٩٥٥ - ١٩٥٨).

وبرغم التركيز على الأنماط والموضوعات، أصبح من النادر النظر إلى النطاق الاجتماعى للحكاية الشعبية ورواتها. لقد صمم الأخوان جريم بالفعل صورة لراويتهم المفضلة فيهمينين: وكذلك فى معظم الحكايات، التى تم جمعها فى القرن الـ ١٩، كانت هناك معلومات عن الرواة، ومواقف الحكى، ودوائر المستمعين. لكن لم تكن هناك بحوث تهتم بهذا الموضوع. وقد طالب الفيلسوف والناقد الأدبى الروسى نيكولايفيتش دوبرليوبوف، عند مناقشة مجموعة حكايات افانسييف، بالربط بين كل حكاية والبيئة التى أنتجتها. ولكن، فى أول عام ١٩٢٦، تصور مارك اسادوفسكى «راوية حكاية شعبية صربية»، وقد تتبع مسار حياتها وصوفها الصناعى وأدوارها فائقة الغنى، وبذلك كتب أول سيرة ذاتية لراوى الحكاية الشعبية.

وعلى عكس ذلك، فى العشرينيات من هذا القرن، وصل الأمر بأعمال يوليوس شفيترنج، من مدرسة علماء اللغة الألمانية ببرلين، إلى طريق مسدود، فكانت هذه الأعمال تشترط «بيولوجيا» للحكاية الشعبية، مستدعية جماعة قروية نقية، يجب أن تتواجد فى مكان حياة الحكاية الشعبية. وظل ألبرت ڤيسليكى ملتصقًا تمامًا بمجال اللغويات بدراسته «نحو نظرية للحكاية الشعبية». لقد اعتقد أن بإمكانه إثبات نوع من تنقل النحل فى الحكاية الشعبية من أعلى إلى أسفل، وعند ذلك قدر، تقديرًا خاطئًا، وجود علاقة تبادلية بين الشعر الشعبى والأدب العالمى، عندما أنكر أو انتقص من قدر التقاليد الشفاهية، والقوى الثقافية الروحية الموجودة فى الشعر الشعبى. فلديهم عنده فقط مكان فى الظل بالنسبة إلى «الطبقة العليا». ولتأكيد نظريته عن سيادة الأدب، حشد عددًا كبيرًا من أنواع الحكاية الشعبية الأولى التى يصعب العثور عليها. وبهذا، تنامى مع التقدير الخاطئ إسهام مدعم لتاريخ الحكاية الشعبية.

وقد تم استكمال ما بدأه الأخوان جريم، من أن الحكاية الشعبية مشتقة من أسطورة موروثة، بنظرية السويدى كارل سيدوف، عن التراث الإندو - أوروبى؛ حيث وصف حكايات السحر بأنها حكايات وهمية ترجع بالفعل إلى العصر الحجرى الحديث Neolithikum.

وعندما يفكر المرء أن هناك باحثين آخرين، خاصة من ممثلى المنهج الجغرافى التاريخى، يريدون إرجاع نشأة الحكاية الشعبية إلى العصور الوسطى، فسوف يكون واضحًا ترابط الجدل وكثافته حول مصدر الحكاية الشعبية وتطورها ومعناها.

وتلعب موضوعات الحكاية الشعبية دورًا مهمًا فى التحليل لتقدير عمر الحكاية الشعبية، وتشير هذه الموضوعات إلى بدايات تقديس الأسلاف، وإلى صورة أولية للعالم، إلى عالم قبل بدائى وبدائى، وإلى شخوص ما بعد الموت.

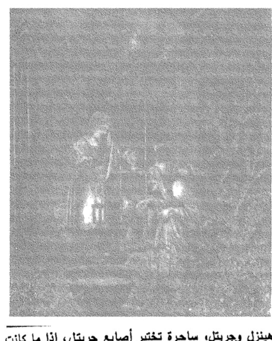
وهنا يثار الاعتراض بأن هذه الموضوعات من الممكن أن تكون قديمة فعلاً، لكنها أضيفت إلى الحكاية الشعبية فيما بعد. وقد وصفنا الموضوعات أيضًا بأنها حجر أساس للحكاية الشعبية، ولكن أين يجب أن تحفظ، على مدار مدى متسع من الأزمنة، عندما لا تكون هناك قصة ذات صلة بها. ولابد أن يكون الشكل الأول للحكاية الشعبية حرًا؛ لأن الحكاية الشعبية هى تصور حيوى، يبدو برؤية أسلوبية ولغوية وتصورية مختلفة عن الأشكال الأخرى بعده، وأيضًا تصور الأبطال يخضع لمثل عملية التطور هذه.

تلك النظريات - التى أصبحت، الآن، معالم للحكاية الشعبية - لم تأت واحدة تلو الأخرى؛ لقد وجدت، وتجد، مدافعين حتى الآن، وتطرح، فى الوقت الحالى، فى النشرات والمجلات المتخصصة والمؤتمرات.

سيصبح النقاش حول الحكاية الشعبية أكثر حيوية وسيتسع، فمن الأفرع المتجاورة للعلم تنتج صدامات؛ فعالم الأدب السويسرى ماكس لوثى يدعو فى أعماله، مؤكدًا، إلى الانتباه إلى المعايير الجمالية للحكاية الشعبية، التى من السهل نسيانها فى غمار الاهتمام بالموضوعات ونشأتها، ويرى أن الحكاية الشعبية تنتمى إلى الشعر.



راوية حكاية شعبية، رسم لودفيج إميل جريم، رسم بالرصاص، غالباً، لطبعة من حكايات الأخوين، لم تصل إلينا، حوالى ١٨٢٠م.



«هينزل وجريتل، ساحرة تختبر أصابع جريتل، إذا ما كانت ممتلئة بشكل كاف للذبح، رسم الفنان لودفيج إميل جريم، نقش على النحاس.

ويسجل مؤرخو الأدب كلمتهم مرة ثانية ، وبالتحديد، انطلاقًا من مادتهم ومعرفتهم، وهذا يعنى أن الموضوعات الأدبية يتم تحليلها والربط بينها فى إطار الأدب، وأيضاً العلاقة بين الحكاية الشعبية والحكاية الفنية (المكتوبة بواسطة فنان) قد تم تناولها بشكل جيد. وبذلك، يتم تحجيم التراث الشفاهى أو نفيه تماماً.

وعلى كل حال، فقد ازدادت مساحة النقاش حول الحكاية الشعبية، واحتفظ بحث الحكاية الشعبية بمواقفه الرائدة فى إطار دراسة الحكى. فعلى سبيل المثال، تم التوسع فى «موسوعة الحكاية الشعبية» (التى خطط لها وتم عملها فى مكان بجوتنجن يحمل الاسم نفسه)، وهو مشروع بحث دولى، إلى «قاموس اليد لتاريخ ومقارنة دراسة الحكى».

لا نود أن نغفل، أبداً ـ ولن نفعل ذلك ـ نظرية حول الحكاية الشعبية. سيكون علينا أن نضع فى اعتبارنا الحكايات الشعبية ذات الأصل المختلف، والحكايات ذات الإرث الجماعى، وتلك التى لها أصول متعددة الأجناس (Polygenetisch) . يجب علينا أن نعترف بالتراث الشفاهى، ولكن يجب ربطه بالشهادات المكتوبة، وهذا معناه: أنه يجب، فى عرضنا هذا، دعم الحكاية الشعبية بدراسة خاصة متعمقة، وكمثال على ذلك، فقد حاولنا تطبيق هذا على حكاية «القط ذو الحذاء».

سنقوم بمراعاة كل العناصر التى يمكن الإمساك بها، فيما يتعلق بنشأة الحكاية الشعبية وتاريخ انتشارها، بشرط إمكان عمل ذلك. ولكى نتابع حياة الحكاية الشعبية فى الماضى، يجب أن ننتبه، وبخاصة، إلى الهجرة والتجوال؛ حيث تلعب طرق التجارة دوراً مهماً فى ذلك.

وبالنسبة إلى حياة الحكاية الشعبية فى الوقت الحاضر، فلا يكفى فقط ذلك التأمل المحدود؛ بل يجب النظر إلى انتشار الحكاية وتطورها والتغير فى شكلها، ما دام الجنس الأدبى لم يطرح بوصفه سؤلاً، كما يجب، أيضًا، النظر إلى دور وسائل الإعلام.

هذا يعنى، من ناحية أخرى، أن أفرعاً أخرى سيكون لديها اهتمام بالحكاية الشعبية، وبحث تاريخها وقوانينه. بل إن الفلسفة تنظر بين حين وآخر إلى الحكاية الشعبية.

وقد كان أرنست بلوخ نصيراً للحكاية الشعبية فى عمله: «مبدأ الأمل»، ودافع عن عبارة «كان يا ماكان»: «هنا لا يقصد، فقط ما هو حدوتة؛ بل ما هو ماض، ولكنه ملون وبسيط فى مكان ما آخر». وربط ذلك بعبارة توماس مان فى مقدمة رواية يوسف وأخوته التى تقول: «إن تقديم تلك الصور الخيالية بعبارة كان يا ما كان يغمر الحدث الآتى والحدث الماضى، كليهما، بوميض ما»، وبهذا تكون نهاية الحكاية الشعبية لدى بلوخ «فى فجر لخطوة قادمة إلى الجديد». عند ذلك، يتجنب تحميل الحكاية الشعبية بالرمز، ويراها فى كليتها كياناً صانعاً لذاته، وليست حلمًا مكبوتاً لدى شعب ما.. إذن، متى بدأ الشعب، والبشر على الإطلاق، فى الحلم؟ وما صور رغباتهم التى سوف يسقطونها على المستقبل؟





إحدى صور الأخوين جريم.

«وهكذا عاش البطل إنكيدو فى البوادى وربته الحيوانات»

من ملحمة جلجامش

فى الألف الثانية والأولى ق . م، تخطت ملحمة جلجاش، المدونة بالكتابة المسمارية، حدود أرض الرافدين؛ دجلة والفرات. قبل ذلك، كان نقلها شفاهيًا، وترجع نشأتها إلى الألف الثالثة ق . م .

وبطل الملحمة، جلجامش، هو ملك المدينة/ الدولة أوروك وهو ينتمى، بذلك، إلى التراث السومرى القديم. هناك بطل ثان ، يعد ندًا له، هو الآدمى الثور إنكيدو، وهو من صنع الآلهة. ورغم ذلك، يصبح الاثنان أصدقاء، ويخرجان معًا لإخضاع عملاق ..

ويصطدمان فى غابة أرز بالعملاق الذى يحرس الغابة ويتغلبان عليه، ويتخلل هذه المغامرة ثلاثة أحلام. عندما مات إنكيدو، نزل جلجامش إلى العالم السفلى، ليطلب النصيحة من سلفه الناجى من الطوفان، أوتنابيشتم، وليحضر عشبًا سحريًا يعيده إلى الحياة من جديد. ولكن حية تخطف منه العشب، ولا يستطيع جلجامش أن يحيا للأبد .

وللآلهة، أيضاً، دور فى الحكاية الشعبية مثلما فى الأساطير، فهم يحددون مصائر البشر والأبطال أيضًا، ولكن أفعال الأبطال هى المهمة . ففى ذلك الحين، تبقى الآلهة الخلفية.

فمجرى الأحداث، بتسلسل موضوعاته، من بحث عن العملاق فى الغابة ، والانتصار عليه، التجوال فى العالم السفلى، وعبور النهر فى العالم الآخر، والبحث عن عشب الحياة، كل هذا يتحرك على ساحة الحكاية الشعبية .

والنهاية أن جلجامش، برغم من كل قوته، لا يستطيع أن يتجنب الموت، وهذا غير مألوف فى الحواديت، ولكننا نجده، مرة أخرى، فى الحكايات الشعبية المتأخرة فى الشرق. مرة تحت تأثير التصور الدينى ، ومرة أخرى تعبيراً عن رغبة فـ توضيح ملامح قانون طبيعى معروف.

ويظهر، هنا، بوضوح، موضوع يعد باهت اللون وغير مفهوم تقريباً بالنسبة إلى الحكاية الشعبية الشابة: جلجامش يبحث فى العالم السفلى عن سلفه، ليطلب منه النصيحة، وأوتنابيشتم العجوز (نوح التوراة) يحاول مساعدته ونصحه. فأفراد عشيرة ما، أو من يجمعهم رابط عائلى، يساندون بعضهم البعض، وفقاً

لتصور اعتقادى قديم عن الموت وعن القبر. وفى الحالين تنسب إلى الموتى قدرات سحرية، ويقدسهم من يأتون بعدهم؛ بل يطالبونهم بأشياء. وهكذا، تطورت عبادة الأسلاف ودخلت فى الحكاية الشعبية. وعلى هذا الأساس، يظهر عجائز العالم الآخر الذين يقابلون الأبطال فى محنتهم، لكى يساعدوهم بعلمهم وعطاياهم السحرية .

- وكثيراً ما تُلحق أسماء الأشخاص والأماكن والمدن التاريخية فى الأسطورة، ويحدث ذلك، أيضًا، فى الحكاية الشعبية، ولكن تلك الأسماء لا تمت بصلة للحقيقة، فطوال تجوالنا فى عالم الحكاية الشعبية سنلتقى بحكايات ترتبط بأسماء وأماكن تاريخية.

وأساس معرفتنا، بعض الفجوات فى النصوص، هو النصوص المدونة. ومع ذلك، فنحن نعرف أن لهيمنة التراث الشفاهى (الأمى) ، وما يترتب عليه من أثر، أهمية كبيرة، فكم من الملاحم والأساطير والحكايات الشعبية الأولى يمكن أن تكون قد ضاعت خلال آلاف السنين مع ناقليها، بسبب الحرب، وكوارث الحرائق، والفيضانات، وتفشى الأوبئة التى تنزل بالشعوب؟ ومثالاً على الفانتازيا، التى هى العنصر الحامل للحكاية الشعبية، ماتزال هناك بعض الأسود الحجرية المجنحة، وكذلك التنانين، على باب عشتار، وفى شارع المواكب ببابل. للأسف، لا نعرف أن التنين كان يرهب فى الشرق القديم، لأنه يبتلع الماء، ويسبب القحط والمجاعات، وكان موجوداً، فى الطقوس والتقاليد، صراعات مع التنين الذى غالبًا ما يقيم بالقرب من بئر يوفر الماء اللازم للحياة. وبالطبع ، كانت هناك أضحية تقدم للبئر، قرباناً من البشر، وعذراء فى المقام الأول . وهكذا، كان هناك، فى الحكاية الشعبية المتأخرة، تنانين زاحفة، وأيضاً طائرة .

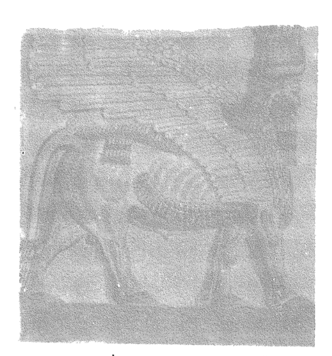
وتُرجعنا الحكاية الشعبيةالأولى ذاتها إلى ما هو أقرب، عندما ننظر إلى قطع من أشعار الحيثيين الذى أسسوا إمبراطورية فى آسيا الصغرى فى الفترة من ١٦٥٠ إلى ١٢٠٠ ق . م . وصيغة المدخل إلى الحكاية الشعبية معروفة بالنسبة لنا: « كان ياما كان، هناك مدينة اسمها شادول..»، ثم يحكى عن أبقار وشياه الرجل الغنى «أبو». وبواسطة معجزة يولد لزوجين بلا أطفال ولدان تختلف طبيعتهما عن بعضهما البعض تماماً. ويدعيان «مسىء» و «عادل». وفى النهاية، عند تقسيم الميراث، يأخذ «مسئ» بقرة الحرث الثمينة ويأخذ «عادل» بقرة تلد له عجولاً كثيرة، إن العالم الذى ينفتح أمامنا هو عالم ريفى والرب يساعد الفلاحين.

فى قطعة حيثية أخرى، يعطى طفل لقيط لصياد، صبى مولود من بقرة، ثم تتوقف الحكاية عند ذلك. وتعد قصة أنوب وباتا هى أكثر حواديت السحر أهمية وهى تتبع نموذج حواديت الأخوين (Aa Th 303) التى توجد أيضًا فى «كتاب حواديث الأطفال والبيوت، للأخوين جريم. كتبت حكاية أنوب وباتا فى مصر، حوالى عام ١٢٠٠ ق.م، على أوراق البردى، وقد أثبتت البحوث أن تدوين التراث الشفاهى يرجع إلى حوالى عام ١٣٠٠ ق.م، والذى يرجع، أيضًا، إلى الثقافة الحيثية. يعيش الأخوان أنوب وباتا، معًا ويزرعان حقلهما ويرعيان مواشيهما، ويفهم باتا الأخ الأصغر لغة الحيوانات وأنوب الكبير متزوج. تولع زوجته بحب باتا وتريد إغواءه ويهرب باتا منها، ولكن المتكبرة تفترى عليه كذباً لدى أخيه. ويريد أنوب غاضباً أن يقتل باتا، ولكن البقر الذى يفهم باتا لغتهم، يحذرونه. وينقذ رب الشمس باتا؛ حيث جعل بينه وبين أخيه نهراً يعج بالتماسيح. يذهب باتا إلى وادى الأرز، ويعيش هناك وحيداً ، حتى تفرد له الآلهة امرأة غاية فى الجمال. قبل ذلك ، يخبر باتا أخاه بأنه قد سحر قلبه، وخبأه فى زهرة شجرة أرز، ويأخذ تيار ماء النهر خصلة من شعر امرأة باتا ويحملها إلى الفرعون الذى يفتن بها بشدة، ويطمع فى هذه المرأة، ويتمكن من أن يختطفها، وتبوح له بسر باتا.

ويأمر الفرعون بقطع كل أشجار الأرز وأن يموت باتا. مع ذلك، يحذر أنوب بعلامة موعودة ويسرع إلى وادى الأرز، ويجد قلب باتا فى شجرة توت. يضعها فى ماء منعش، فيحيا القلب ويعود باتا للحياة مرة أخرى، ويتحول إلى ثور، وعلى أنوب أن يحضره للفرعون . ومن أجل ذلك، يحصل على هدايا ثمينة، ويرجع إلى القرية مرة أخرى. ويوصى باتا زوجته الخائنة، وهى تجلس بجانب الفرعون، أن الثور يجب أن يذبح حتى تستطيع أكل كبده.

وتسقط قطرتا دم من عنق الثور بجانب عتبة باب القصر، ومنهما نمت شجرتا بيرسيا كبيرتان Persea، ومرة أخرى، يعطى باتا لامرأته فرصة لكى تتعرف عليه، فترجو من الفرعون أن يقطع الأشجار، وعندما يحدث ذلك، تنطلق شظية وتسقط فى فم المرأة، فتلد طفلاً، ويكون هذا الطفل هو باتا مرة ثانية، ويعتلى عرش الفرعون، ويعدم المرأة الخائنة، وبعد أن يموت باتا بعد فترة حكم طويلة، يأتى أنوب خلفاً له.

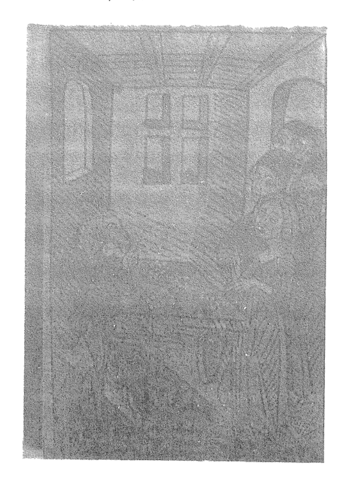
يسيطر السحر والعجائب على الأحداث؛ ولكن الآلهة تتدخل مرتين فقط، ثم تصبح المعجزة شيئًا طبيعيًا، وترتبط بالأبطال. فالتغير السهل والسريع فى صورة ما بعد الموت،



اللامساو: كائن من جسم حيوان ورأس إنسان،
دور شاروكين ٧٢٠ ـ ٧٠٥ ق.م (أشور).



جلجامش بأسد فى يده، تمثال من الالباستر بقصر
دور شاروكين (كورساباد)، أشور القرن الثامن ق.م.



قطعة من الخشب، الحمار الذهبى، نيكولاس فون هرفيله.

الأنا الأخرى Altro ego، مرة فى صورة حيوانية، ومرة فى صورة نباتية، أخذناه بالفعل من تصور اعتقادى قديم يقول بأن الإنسان، بعد وفاته، سيصير إلى حيوان أو نبات. ويدخل، هنا، موضوع جديد هو القلب؛ حيث إنه مكان الحياة، بغض النظر عن الجسد.

هناك شىء آخر يمكن أن يوضح تلك الحكاية السحرية: فإذا كان تشكيلها قد تم لدى الحيثيين، فلقد خلق لها وطن جديد فى نصها المصرى، وعالم الحدوتة كان الغابات والحقول والقرى على النهر الذى يقود إلى مقر الفرعون.

وقد اكتسبت الحكايات الشعبية عمقها ولونها بإدخال القيم الرمزية؛ فالذهب عامة رمز لكل ما هو بهى ورائع، وبذا يكون الجسر ذهبيًا ، وكذا القصر والأطباق والكرة التى تلعب بها الأميرة. وسيصبح شعر الصبى الذى يغوص فى البئر الذهبى ذهبيًا؛ بل إنه نفسه سيصبح «ذهبيًا». ولكن الحكاية ذاتها لا تهدف إلى أن يتم فهمها بوصفها رمزًا. أحيانًا يكون هناك مثال قريب من ذلك، عندما يتحتم فهم معنى الجياة والعالم.

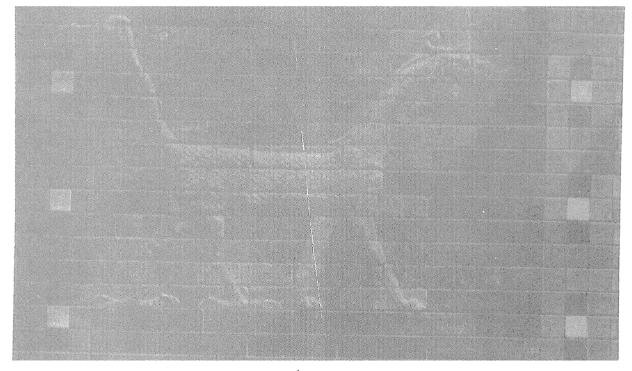
ويوجد فى بردية من القرن الثانى عشر ق.م مثال لحكاية تصل إلى هذا الحد من التعبير عن الصراع بين الكذب والصدق: (Aa Th 613 حكاية جريم، «المتجولان»، وهى صياغة متأخرة). فى الحكاية المصرية القديمة، يشارك الآلهة، لكن صبيًا هو الذى يجبرها، فى النهاية، على اتخاذ حكم عادل، بحيث يتجسد الكذب والصدق ويزول الكذب.

ـ حكايات البحارة، المسماة تبعًا لموضوعها، والتى تظهر، دائمًا، فى الكتب القديمة مثل «الأوديسا»، وعند الفينيقيين، وقبلهم مجموعة الحكايات المصرية، نرى فيها سردًا رائعًا عن ناج من سفينة غارقة يقذف به إلى جزيرة يسكنها تنين، ويتصرف التنين معه بشكل ودود ومتعاون؛ لأن جماعته قد تركته منسيًا ووحيدًا فى الجزيرة الجرداء. وعندما ترسو سفينة بعد شهور، يسلمهم التنين صديقه المكتسب الجديد. بهذا الوصف للوحدة والوحشة، نسمع نغمات مثل تلك التى استطعنا سماعها كثيرًا بعد ذلك بزمن طويل فى «روبنسون كروزو».

قطعة من الحكايات الشعبية المكتوبة فى القرن الـ ١٣ ق.م تحكى عن أمير يتنبأ له بأن نهايته ستكون على يد كلب وثعبان وتمساح (تقريبًا Aa Th 333)، ويحبس الأمير من قبل والده فى برج لتجنب المصير، ولكن الأمير لا يريد تفاديه ويرحل ومعه كلبه إلى أرض ما بين النهرين، ويطلب فى قفزة شجاعة يد ابنة الملك، التى تكون محبوسة أيضًا فى برج، وبينما كان الأمير يتبع كلبه أثناء الصيد، يصطدم بعملاق يصارع تمساحًا. وينصح التمساح الشاب أن يتحد معه لينتصرا على العملاق، وإلى هنا تتوقف الحكاية. والآن، هل كانت ستأخذ المسار التراجيدى غير المعتاد بالنسبة إلى الحكاية الشعبية؛ أى سيتمكن الشاب بمساعدة الحيوانات من الانتصار فى الصراع، وبذا، يتمكن من تجنب مصيره ويحدث فيه تحول سعيد فى مقابل المصير المقبض للنبوءة. وعندما نهتم بهذه القطعة الناقصة، فإن هذا يذكرنا أنه من المؤكد أن الكثير من المدونات الأخرى كانت موجودة وفقدت، ومثال واحد كاف لذلك هو حريق مكتبة الإسكندرية عام ٤٧ ق.م. وعامة فإن الحقيقة الخاصة بتدوين هذه الحكايات تشهد بتقديرها فى مصر القديمة، وأيضًا تقدير ناقلى التراث المكتوب والثقافة، ويحتمل أن بعض الحكايات لم تدون، لكن موضوع الحكاية قد جمع فى صورته.

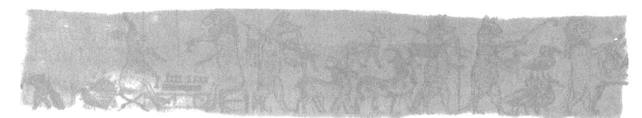
وبالنسبة إلى الثقافة المصرية كان الحل الأقرب أن تكون الكتابة مصورة ومجسمة أيضًا. ومع ذلك، كانت هناك صور مثيرة وخيالية للغاية: هناك قطة تحمى الأوز، وذئب يحمى الماعز، وفئران يسكنون قلعة القط، وجرذ يتوج وتخدمه القطط، ويجلس أسد وغزالة معًا فى هدوء ويلعبان الضامة ويحمل طابور من الحيوانات آلات موسيقية.

ويربط علماء المصريات هذه الصور بحكاية «موسيقى المدينة»: ألم يكن لهذه الصور علاقة بالحكاية الشعبية؟ فهى تعد كافية فى موضوعها بالنسبة إلى الخرافات التعليمية والأساطير، وكذا فى طريقة عرضها، ولكنها تناسب أيضًا المشاهد المبهجة والمتغيرة فى حكايات الحيوانات، وصور العالم المعكوس دخلت فى بيئة الحكاية الشعبية، ففى بعض مجالات عالم الحكاية الشعبية، تجرى إعادة النظر فى الأمور؛ حيث يكون كل شىء مرة أخرى مغايرًا. وينقل لنا المؤرخ الإغريقى هيرودوت شهادة متأخرة عن الحكاية الشعبية، المصرية حوالى (٤٨٤ ـ ٤٢٥ ق.م). وقد جلب خلال رحلاته بيت خزانة رعا مبينست وقد كتب، بالفعل، قبل ذلك فى القرن السادس ق. م عن أجاممنون من كيريتى ولكن باقتضاب شديد. وترك كبير بنائى الملك رعا مبينست أثناء بنائه لخزانة الملك حجرًا مخلخلاً وأعطى السر لأبنائه وهو على فراش موته، الذين اعتادوا بعد ذلك شيئًا فشيئًا سحب أموال من الخزانة الملكية، وشعر الملك أن أمواله تقل برغم أن أختام الأبواب لم تخدش، وأخذ الملك يدبر مكائد يقبض بها على اللص الزاحف فى الزيارة الليلية القادمة، ويذهن حاضر يأمربقطع رأس الأخ التالى عليه ويأمره بأخذه (الرأس) ليمنع اكتشاف الأمر، ويدبر الملك أن يعلق الجسد دون الرأس

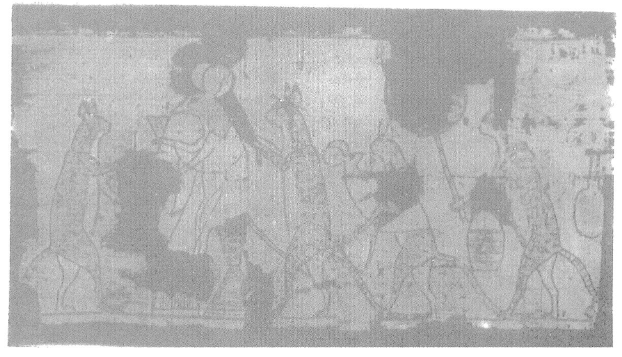


التنين موشوكو شوشو «التنين ذو اللون الأحمر النارى».

كائن بحوافر نسر وقرن وسيقان أسد، رسم على باب عشتار (بابل)، ٨٥٠ ق.م.



غزالة وأسد يلعبان الضامة بسعادة ومجموعة من الحيوانات الملولة تحت قيادة أسد، تُرى أى حكاية تختبئ خلف هذا المشهد، لا تفصح لنا حكايات الحيوانات المصرية بشىء عن ذلك.



على البرديات المصرية القديمة نجد «العالم المعكوس»: قط يخدم فأرة وطفلها يرعاه قط.

ومـراقـبـة إذا مـا كـان أحـد سـيأخـذه، وتريد الأم دفن الابن المقتول، ويدبر الابن الباقى على قيد الحياة حيلة، فيتنكر فى زى تاجر خمور ويسكر الحراس ثم يبتعد بالجثة، وللقبض على لص الجثة، يعرض الملك ابنته للعامة ولكن من سيضاجعها، هو فقط من يروى لها أكثر الأفعال جسارة. يفعل الأخ ذلك عندما تريد الأميرة الإمساك بذراعه، يقدم لها ذراع الأخ الميت، فيمنى الملك بالهزيمة، ويعود اللص بابنته عندما يقدم نفسه، ويفعل اللص ذلك ويكسب الأميرة كزوجة ويصبح الأمير، وبعد ذلك ولى العهد. وبذا نعرف حكاية كبير اللصوص Meisterdieb (Aath 1525A) باعتبارها حكاية قريبة من حكاية سارقى خزانة رعا مبينست، ويميز أبطال الحكايات أنفسهم عادة بواسطة المكر، فكثيراً ما كانت الحيلة هى السلاح الوحيد لمن لا حول لهم ولا قوة واللامبالين.

وهناك شبيه لابن كبير البنائين فى التراث الإغريقى: إنه أوديسوس كثير الحيل؛ فأوديسوس ليس بطل حكاية ولكنها سلسلة من مغامراته المرتبطة بعدة موضوعات منفردة للحكاية الشعبية. والفصل الأكثر شهرة هو حكايات البوليفيم (العملاق ذو العين الواحدة) التى تتكون من عدة موضوعات Aath (1135 ، فيرسو أوديسوس مع رفاقه على شاطىء غير معروف، ويقابل هناك فى أحد الكهوف بوليفيم، ضخماً يأكل بعض رفاق أوديسوس، فيجعله أوديسوس يسكر ثم يعميه ويخطفه ويخفيه تحت كبش خارج الكهف الخطر، وعندما يسمى أوديسوس نفسه «لا أحد» لا يهرع أحد من العماليق خلف صرخات النجدة لمساعدة أعمى من «لا أحد» أو الثأر منه.

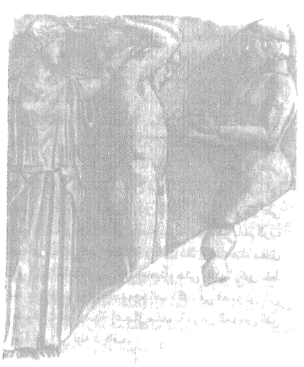
هذا الفصل يشير إلى ملمح آخر قديم، فالعملاق هو آكل للحم البشر، بالطبع ليس بسبب الحاجة أو الجوع، لأنه يرعى قطيع أغنام، ولكن لاكتساب قوى تعينه على العمل، هنا تحيا ذكرى آكل لحوم البشر الخيالى. فأسباب أكل لحوم البشر العادية هى الحاجة والجوع. وتتضمن «الأوديسا» حكايات «البحارة» الشعوب المسافرة بالبحر، أيضاً مقابلات خطرة مع الجن والمردة، وأيضاً مع الجنيات. ويمكن أن تظهر فيها عودة الزوج الذى يظن أنه فقد؛ ليتخلص من خطيب زوجته فى بعض الحكايات، باعتبار ذلك موضوعاً ختامياً، وقد سمح التنوع الموجود فى الأوديسا، وأهم من ذلك كونها فائقة للطبيعة ،بعد ذلك، للكاتبين الساخرين جوڤينال Juvenal وهوميروس Homer أن تتم مقارنتهما بمحترفى رواية الحكاية الشعبية.

ولكننا بالطبع لا نستطيع أن نعتبر جوڤينال شاهداً على الحكاية الشعبية الأولى، حقاً إنه بذكره للمغامرات، قد اكتشف ملمحاً أساسياً فى الحكاية الشعبية، ولكنه غفل عن أن الحكاية الشعبية تقدم نفسها باعتبارها كلاً واحداً تاماً: الرحلة التى تحتوى على مغامرة مقابلة الجن، العودة إلى الوطن مع استعادة الزوجة. أما الملاحم فتتجاوز فى امتدادها حدود الحكاية الشعبية.

- فى العالم الإفريقى القديم، وربما على عكس التوقعات القائمة، كان هناك، نسبيًا، عدد قليل من الحكايات الشعبية. لقد طور الإغريق الكثير من أساطيرهم، ولكن تزايد التأمل الفلسفى للعالم أفقد الأساطير دورها، وخلق سيطرة على التصورات الأسطورية، فاكتسبت طابع التسلية، لقد تحولت إلى قصص ممتعة عن صخب آلهة؛ وبذا قطع الطريق أمام تطور تلك الأساطير.

وقد أثرت الخرافات عن الحيوانات، قبل ذلك، فى بعض الأحيان، فى الأدب الإغريقى، خاصة فى حكايات الحيوانات، وبعد ذلك كانت هناك قصص استغنت، بالفعل، عن أسلوب الحكاية الشعبية. وفى المقابل زحفت الأمنيات، معظم الأحيان، بشكل خيالى؛ فالمائدة تفرش نفسها، وبالوعات بها ذرة مهروسة وحساء وكفتة بطاطس على شكل زعانف، وأحجار رصيف من قطع السجق، وعصافير مقلية تطير فى فم مفتوح. ونرى أن صورة جنة تنابلة السلطان قد اتخذت ملمحها منذ القرن الخامس ق. م وهى تقع على أطراف الحكاية الشعبية، ويحلم بصور الأمنيات ثم يتم الاستهزاء بها فى الحال ثانية، فيطرح السؤال نفسه عند ذلك خلسة: هل هذا ما يضحك المرء عليه منذ مئات السنين، هل هو حقًا العالم المعكوس؟، ينتمى إلى هذا العالم المعكوس فى بلاد الإغريق القديمة، الذئب الذى يحمى الخراف، والحمار الذى يعزف العود، الأسد الذى يذبح، الضفادع التى تشرب النبيذ. هنا تعرض، بشكل متقطع، مستحيلات لا تعرفها الحكاية الشعبية؛ وبوصفها مقابلاً للحكاية الشعبية نشأت الحكاية الشعبية الكاذبة التى نعرف شكلها المتأخر جيداً فى حكاية «Munchenhausiade» «تقليد حكاية بيت ميونيخ».

ويسمح لموضوعات الحكاية الشعبية؛ بل لسلسلة من الموضوعات، بالدخول إلى الأساطير وحكايات الأبطال الخارقين. فهرقل يجسد البطل الخارق القوة، الذى تظهر قوته وهو طفل، ويؤدى اثنتى عشرة مهمة صعبة منها القضاء على الهيدرا، ووحش بتسعة رؤوس وتنظيف اسطبل أوجياس واستئناس آكل للبشر، وإحضار تفاحات الهسبريد (حديقة التفاحات الذهبية، تحرسها حوريات وتنين فى الطرف الغربى للعالم - المترجم).



تفاحات الهسبريد، أحد أعمال هرقل الاثنى عشر، حوالى ٤٦٠ ق.م.



حورية بوصفها مرافقة للروح زانثوس، حوالى ٥٠٠ ق.م.



البحارة ،الأرجوس، جاسون يصارع تنيناً، ويحمى الفراء الذهبى، مزيتز كريمر ١٩٤٧.



،أموروسايك، آمور يرى سايك تبكى فى مقصورتها، ماكس كلنجر، رسم ١٨٨٠.

وبرسيوس بوصفه طفلاً يوضع في صندوق ثم ينقذ ويوجه إلى اتخاذ مهام صعبة، ولكي يستطيع أن يحارب بنجاح يحصل من الحوريات على قناع وحذاء طائر وحقيبة.

وبهذا، قتل الوحش وكذا الميدوزا، وحول خصمًا، من أجل امرأته، إلى حجر (الخصم هو فينيوس، راجع أوفيد مسخ الكائنات ترجمة د. ثروت عكاشة ـ المترجم).

وثيسيوس يتغلب على عدد كبير من الوحوش ويقتل المنيوتاوروس وينزل إلى العالم السفلي ليخطف امرأة جميلة.

وفي أسطورة «الأرجوس»، كان على البطل جاسون أن يحضر الفراء الذهبية للملك الذي يريد تدميره، يكون له مساعدون خارقو القوة مثل المجدفين على ظهر السفينة السحرية، ومنهم المحارب بقبضته، وواحد في سرعة الطير، وآخر يستطيع المشي فوق الماء، وترافقه، في الهرب بالفراء المغتنم، ميديا ابنة الملك العليمة بأمور السحر، وهذه الحكاية من الدلائل الأدبية الأولى لموضوع الهرب السحري الذي توجد فيه عوائق سحرية أمام المطاردين.

وحينما ننظر، الآن، إلى الأبطال وأفعالهم وكيف يمكن تصورهم بشكل سريع، يداهمنا السؤال: إذا ما كنا لسنا بالفعل أمام حكايات شعبية وحكايات شعبية سحرية، وليس فقط موضوعات وسلاسل موضوعات، ولكن فجأة نجد أن البطل مرتبط جداً بالأسطورة حتى يصبح من الصعب تحديد هويته، وهو لا يبقى على الأرض مع البشر، ولكنه ينتقل إلى السماء مع الآلهة، وتعتبر هذه القصص بالنسبة إلى الآخرين مبنية بشكل ملحمي؛ بحيث إنهم يتجاهلون تركيز الموضوعات وتحديدها الذي تتطلبه الحكاية الشعبية؛ فالبطل لديه، دون تصعيد أفعال جديدة يقضيها، ودائمًا وحوش جديدة ليصارعها؛ فلنتذكر: هرقل، كان عليه أن ينجح في اثنتي عشرة مهمة، وأحد هذه الأشكال الملحمية أكدت بإلقاء قصيدة ملحمية. وقد نقل هيرودوت لنا، مرة ثانية، حكاية شعبية مقدونية؛ حيث يهرب ثلاثة من الأرجوس إلى مقدونيا ويدخلون في خدمة الملك، بوصفهم رعاة، ويرعى الأخ الأكبر الخيول، ويرعى الثاني الأبقار، والأصغر المواشي الصغيرة. ولكن الأخ الأصغر عليم بالسحر، وعندما يلحظ الملك ذلك، يقرر طردهم من البلاد. ويصنع الأخ الأصغر لنفسه شعاعًا من الشمس في حقيبة أمام أعين الملك. ويأمر الملك بأن يطارد الأخوة، ولكن الأخ الأصغر يجعل النهر يهتاج، ويكون على المطاردين العودة، ثم يتجول الأخوة الثلاثة في بلد عجيبة تنمو فيها الزهور.

وعندما نبحث عن المصادر الأدبية القديمة للحكاية الشعبية، فإن علينا أن نضع بجانبنا الكتاب المقدس، وخاصة العهد القديم. صحيح أن الأحداث العجيبة (المعجزة) في الكتاب المقدس لها طابع مغاير عما في الحكاية الشعبية؛ فالمعجزة تنجح بحمد الله وهي شاهد على قوته، وبطل الحكاية الشعبية ليس فيه من الإنسان الخاطىء شيئاً، وتقدم له المعجزة نفسها، وتعاونه على تخطي الشر، وتضمن له حياة سعيدة في الحياة الدنيا. ومع ذلك، فإن الكتاب المقدس يحتوي على موضوعات للحكاية الشعبية، بجانب موضوعات الأساطير والخرافات التي تظل إمكانية التعرف عليها قائمة رغم التلوين الديني، وفي المقام الأول، يمكننا ذكر قصة توبياس الأعمى (Aa Th 507) من الأبوكريفن في العهد القديم. فتوبياس الأعمى، تبعًا للأمر الديني، يدفن القتلى في ظل الخطر على ذاته. وعندما يرسل ابنه إلى رحلة بعيدة، يرافقه باسم الرب «شاب أعزب»، هو كبير الملائكة رافائيل فلا يوجد، هنا، مقاتل خارق القوة، باعتباره حامياً ومعيناً، حتى عندما يكون خط الربط مايزال معروفاً. ونجد، بجانب ذلك، في قصة توبياس موضوعات عن وسيلة إعجاز مقدسة، وعن العروس التي يتلبسها جني في ليلة الزفاف.

وهناك موضوعات ثلاثة أخرى طريفة في بداية الحكاية الشعبية: أولاً موضوع يفتا: فيفتا الأب قد وعد بأن يضحي بأول ما يقابله في بيته، إنه ابنه. وثانياً موضوع ترك الأطفال: فيترك موسى، بوصفه طفلاً مثل بعض أطفال الحكايات الشعبية، في النهر. والموضوع الثالث في الكتاب المقدس يتخذ اسمه من الكتاب المقدس وهو خطاب أورياس؛ الخطاب الذي أعطاه الملك داوود للحيثي أورياس لكي يقضي عليه. وقوة شمشون الذي لا يتغلب عليه أحد تكمن في شعره، وتوقعه خيانة المرأة التي عرفت منه سره في قبضة الأعداء، الفلسطينيين. وهنا يطرق موضوع الزوجة أو الأخت الخائنة. في الوقت نفسه، ينعكس التصور القديم عن أن أجزاء معينة بالجسم لها قدرة خاصة، وبذا يمكن أن يتحدث البصاق باسم البشر عندما يكون مداه بعيداً.

- ونجد الأشكال النمطية المتعارضة للحكاية الشعبية في موقف المواجهة بين داوود وجالوت، فمن ناحية، هناك الصغير الضعيف الذي ليس لديه أي سلاح تقريبًا. ومن ناحية أخرى، هناك العملاق الضخم القوي الذي يجب أن يهزم من الصغير الضعيف، وفقاً لقانون الحكاية الشعبية.

وبالنظر إلى تطور الحكاية الشعبية، فإن أهم شخصيات الكتاب المقدس على الإطلاق هو الملك سليمان الذي يشاد

بحكمته وعدله، والذى يعبر عنه القول المأثور المأخوذ من «الحكم السليمانى»، وتكون قراراته الذكية الحاسمة مرتبطة بتجاربه الفطنة، التى عادة ما تكون فى الحكاية الشعبية الشرقية، ونجدها فى الحكايات القصيرة Novellen Mar-chen.

ومثالاً لواحدة من أجمل الحكايات الشعبية للقدماء، هناك حكاية (كيوبيد وسايك) (Amor & Psyche) (Aa Th 425) وهى على كل حال ذات تكوين غنى وملون؛ فقد وردت فى كتاب الأديب اللاتينى الأصل أبوليوس الآتى من نوميديل (١٣٠ م) فى كتابه «التحولات» «Metamorphosis» (أو الحمار الذهبى)، والمادة نفسها أخذت بالفعل فى كتاب أريستد فون ميليه فى (القصص الميليسية Milesichen Er-zahlungen)، وكعادته يقدم لنا أبوليوس نقلاً كاملاً للحكاية:

"Erant in Quadum civitate rex et regina"

«كان يا ما كان فى مدينة ما ملك وملكة، وكانت ابنتهم، وتدعى «سايك»، آية فى الجمال، ولذلك لعنتها الإلهة فينوس غضباً عليها. وأسدت نبوءة ما نصيحة بأن تعطى «سايك» لجنى، وتترك العروس المزينة «سايك» على صخرة وتترك لمصيرها وتحملها ريح ناعمة إلى واد أخضر به قصر مزين بالذهب. تدخل ويخدمها أشباح غير مرئيين، وفى ظلمة الليل، يضاجعها سيد القصر ويتخذها زوجة له، وفى الصباح، يذهب دون أن تراه «سايك» وتجعل الوحدة، والتأكد من أن أسرتها فى شوق إليها، رغبتها شديدة فى أن تراهم ثانية. ويوافق الزوج غير المرئى، وتحمل الريح الناعمة أختا «سايك» فى زيارة إلى القصر وتندهشان من فخامة القصر والكنوز، وبكل غيظ يقرران تدمير سعادة أختيهما. فقالتا لها إن الزوج غير المرئى ما هو إلا غول ينتظر فقط أن يلتهمها، فتسلحت بسكين، وأخذت معها مصباحاً لكى تكشف الراقد بجوارها، ولكن ما رأته لم يكن وحشاً ولكن شاباً جميلاً، وسقطت قطرات من زيت المصباح على كتفه، فاختفى، لأن «سايك» خانت ثقته، وهرعت إليه «سايك» . وعندما أرادت الأختان الحاقدتان الحصول على الكنوز، حصلتا على العقاب العادل فهوتا ممزقتين من فوق الصخور.

وتبحث «سايك» عن زوجها المختفى، وتأتى إلى الإلهتين سيرس وجونو، وتخفق الاثنتان فى مساعدتها. وعندما تعلم «سايك» أن من كان يصاحبها هو آمور (كيوبيد) إله الحب وابن فينوس، تقرر أن تهب نفسها لخدمة الإلهة فينوس لكى تصالحها. فتلعن فينوس زوجة الابن غير المطيعة، وتضربها، وتكلفها بأعمال مستحيلة، فأولها كان عليها التقاط العدس والفاصوليا والبازلاء وحبوب القمح المنثورة، وكذا الشعير والذرة والخشخاش. ويساعدها فى ذلك نمل متعاطف معها لقضاء العمل. وكمهمة ثانية، كلفت أن تنزع قطع الصوف الذهبية من فراء الشياه الخطرة. وتشى لها شجيرات البوص بتوجيهات كافية لعمل ذلك. وثالثاً، تأمر فينوس الشابة بأن تحضر لها ماء نهر ستيجوس (نهر فى العالم السفلى، المترجم) فى قدر. وعند ذلك، يجب عليها أن تعبر شقاً صخرياً يحرسه تنين، ومع ذلك يساعدها النسر جوبيتر؛ حيث يطير بالقدر إلى النبع ويجلبه مملوءاً، ولكن الإلهة غير المتسامحة ترسل سايك، مرة رابعة، إلى العالم السفلى؛ لكى تجلب من الإلهة «بروسبيرينا» دهان الجمال. ولكن الأحجار تبدأ فى الكلام، وتعطى نصائحها لها لتجنب ذعر العالم السفلى، وبذا، تهبط سايك إلى العالم السفلى، ولا تمسها القوى السفلية بسوء. وفى أثناء عودتها بعلبة الدهان ورغم كل التحذيرات، تفتح العلبة لتنال قدراً من الجمال. وما كان بالعلبة سوى النوم الإستيجى الذى غرقت فيه سايك بعد ذلك، وظلت بغير حراك راقدة فى الطريق مثل جثة.

وكان آمور (كيوبيد) زوجها الإلهى يبحث عنها فى ذلك الحين، ويخلصها من النوم ثم يرسلها إلى أمه ثانية، ويهب آمور نفسه لجوبيتر ويطلب موافقته. ويقوم جوبيتر بنفسه بتوصيل سايك إلى مكان شربة الخلود، ويتم زفاف آمور وسايك بحفل عشاء حافل.

وبرغم أن الصبى يضاجع الفتاة الصغيرة، فمن الواضح أن النموذج الأساسى للحكاية الشعبية، عن العريس الحيوان، فالشخصية القديمة للعريس الحيوان فى تراث الحكاية الشعبية أن تظهر عادة دباً أوكلباً أو قنفذاً أو دودة قز أو حصاناً أو تنيناً يتم تبديلها، وفقاً لما يلائم العصر. ولذلك، فإن موقف المغامرة والاتصال بالجن، وكسر التابو، والبحث عن الزوج المختفى، والخدمة لدى مارد، وإتمام مهام مستحيلة والنهاية السعيدة، هى طابع مميز وواضح لمعالجة الحكاية الشعبية.

وقد دعا إدخال آلهة الأولمب الإغريقية والرومانية، فى حكاية آمور وسايك، بعض العلماء إلى رؤيتها بوصفها أسطورة فكهة منقحة (مثل J. devries). وتظهر، أيضاً، فكرة، المجاز الخاص بجوهر الحب بين الجنسين. ولكننا نحتاج، فقط، إلى تأمل النطاق الذى يطرح فيه أبوليوس فكرته، لنرى أنه لم يرد أن يقدم أسطورة أو مجازاً. فهذان الجنسان الأدبيان، لا يتفقان، أبداً، مع الارتباط بالموقف الهزلى.

ففى «التحولات»، تحكى عجوز مخمورة، تدير عصابة من اللصوص، لعروس عذراء وقعت وهى فى زينة عرسها فى يد العصابة، تحكى لها لتواسيها. ففى هذا المشهد الهزلى، تقحم شخصية فينوس بوصفها حماة حانقة، وهى نفسها إلهة الحب والجمال تطمع فى دهان الجمال، ولا يناسب المجاز والأسطورة بأية حال من الأحوال أن تكون بداية الرواية مخاطبة القارئ: «انتبه أيها القارئ، فإنك ستحصل على متعتك من ذلك».

هنا يجب أن نضيف أن إطار الحكى فى «التحولات» يضم، أيضاً، موضوع مسخ الحيوانات؛ فعلى سبيل المثال، يحول بطل إطار الحكى إلى طائر، ولكنه يدهن نفسه بالدهان الخاطيء للمرأة العليمة بالسحر ويسحر إلى حيوان رمادى بآذان طويلة. ويلاقى، فى هذا الشكل وحتى خلاصه منه، آلاماً وهزائم كثيرة، وفى النهاية ينقلب هذا الخليط من الطرافة والهزلية والعجائبية إلى تلك الصورة: بكل سعادة وفرح يكون الحمار المسحور جزءاً من غموض عبادة إيزيس Isiskult. ومن الواضح أن أبوليوس قد كتب هذه الخاتمة المتناقضة فى «التحولات»، وكان متابعًا، فى ذلك الوقت، لرواية إغريقية للوقيانوس، وتم ذكرها فى مادة «القصص الميليسية»، وقد اتخذ أبوليوس من التساؤل عن النبوءة فى الثقافتين الإغريقية والرومانية، اللتين كان فيهما للنبوءة معنى، مدخلاً للحكاية الشعبية، ورغم ذلك، فقد استخدم الميثولوجيا لكى يصور تقاليد الحياة الرومانية.

فإما أن يكون الجامع القديم على علم بقوانين الحكاية الشعبية، أو أنه يضحى بمقاصدها الأدبية، ويتبين ذلك فى الاستخدام غير المعتاد للمهام الأربع التى تقوم بها الشابة للبحث عن زوجها، فمن بين كثير من الخطوط الناقلة وجد أبوليوس خطاً متعدداً، وبرغم ذلك فإن النغمة الأساسية للحكاية الشعبية لاتضطرب. فقط يتعين أن ذلك يشبه ما يحدث فى الاقتباسات من الحكاية الشعبية فى الأدب؛ حيث يكون هناك أسلوب خاص لمحررها، وفقاً للاتجاهات المعاصرة والموقف الاجتماعى الخاص به.

ويوجد، أيضًا، موضوع آذان الحمار فى مسخ الكائنات للشاعر الرومانى أوفيد (٤٣ ق.م - ١٨م). تتطلب التحولات، بالطبع، صيغة للقصص عن السحر واللعنة. فعند أوفيد، يلعن الملك ميداس بأذنى الحمار، وهذا الشكل الغريب الأليم المختبئ تحت قلنسوة فريجية، سببه الحلاق. ويهمس ميداس بالسر فى حفرة، وتنقله بوصة من الغاب للرياح، وتحمله الرياح منها...

لقد عرفنا الحكاية الشعبية فى شكلها الأولى، وأهم شيء حكايات الأساطير وحكايات السحر والحيوانات الأولى؛ حيث يرجع أصلها إلى بلاد شرق المتوسط وآسيا الصغرى حتى بلاد الرافدين، ومثل هذا التحديد المكانى يمكنه أن يساند الرأى بأنه يجب البحث، هنا، عن أصل الحكاية، ولكن يأتينا السؤال: إلى أى عصر يمكن تتبع الحكاية الشعبية؟

ما تم جلبه هو حكايات مثبتة ومكتوبة ومؤرخة بحيث يمكن جمعها. ويمكن تصنيف الحكايات الشعبية، فقط، بعد تحويلها من التراث الشفاهى المكتوب؛حيث تكون أجزاء من الثقافة مدونة بشكل خاطئ؛ فالاختلافات الدقيقة بين بعضها البعض لم يكن لها على الإطلاق مثال نموذجى. تلك مناطق وثقافات اكتشاف الحكاية الشعبية الأولى. ويمكننا، أيضًا، أن نقدر المدى الزمنى الذى نشأت فيه الحكاية الشعبية، فنرجع بذلك إلى بعيد، ولا نجرؤ مع ذلك، مثل باحثين منفردين مثل «هوت»، على إرجاع تاريخ الحكاية الشعبية حتى العصر الحجرى Megalithik فى الألف الثالثة ق. م. هنا توضع فرضيات كثيرة، طريفة؛ لقد جمعت شواهد على الحكاية الشعبية الأولى، بمعنى أصح: أدلة أدبية، مثل تقليد التحجر فى النهر، ولكننا نستطيع أن نسلك طريقًا آخر: وفقًا للبيانات التاريخية الثقافية، سنحاول أن نؤرخ للحكاية الشعبية التى دونت فيما بعد، والتى صنعت خليطاً ناقلاً للتراث الشفاهى بملامح مرئية. إنها الموضوعات القديمة والشخوص التى ببعدها وخيالها وشاعريتها، صنعت عالم الحكاية الشعبية وأحيته. لقد تأملنا تلك الحجارة التى بنيت بها الحكاية؛ لأننا بدونها لا نستطيع أن نتتبع مسار تطور الحكاية الشعبية المكتوبة الثابتة، ونستطيع تنظيمها تاريخيًا. هناك «الأعمال المستحيلة»: محاولات العروس، محاولات الخطيب لتخليصها قبل الزواج. فى الحكايات الشعبية، تصعد حكايات الخطيب إلى الشكل الفانتازى.

فزارع الأرض يطلب أعمالاً زراعية: على البطل أن يجفف بحيرة أو مستنقعًا بواسطة مصفاة، وعليه أن يحرث حقلاً فى يوم واحد ويبذره ويجنى المحصول، وفى اليوم الثالث عليه أن يشيد قصراً. بكوخ صغير توجد الحكاية الشعبية شيئاً مختلفاً عما لا يكون الفلاح البدائى راض عنه.

يضع صاحب المواشى المتقدم للعمل أمام تجربة المرعى؛ فعليه أن يرعى ذاك القطيع لمدة طويلة، ولا يجب أن يضيع منه حيوان واحد، هكذا تقول الحكاية، ودائمًا يكون على البطل، عندما تتلاشى الخلفية التاريخية، أن يرعى أرانب قافزة مليئة بالحيوية.

مثل هذه التحولات فى الموضوع، ترغم الراوى أن يصنع مواقف غريبة. والبنات عليهن، أيضًا، أن يجتزن اختبارات،



«بياض الثلج وحمار الورد» طباعة، تلوين يدوى، موتيفة (موضوع) العريس المسحور إلى حيوان، تظهر فيها شجاعة واجتهاد الفتاة.

عليهن أن يغزلن وينسجن ويقمن بأعمال الخزف. وبالطبع، فإن بطلة الحكاية يجب أن تكون رائعة الجمال.

وكل هذه التصورات المنقولة من الحكاية الشعبية عن شخوص ما بعد الموت والموتى المعيدين، بواسطة النزول إليهم فى العالم السفلى، هى تصورات عن (روح الكون وما قبله Praanimistisch, animistisch (مذاهب الروحانية، وما قبل الروحانية)، وتطورت قبل ظهور الديانات العليا واستمرت موجودة بجانبها بشكل مستتر. وينتج عن ارتباط قوة ومبدأ الحياة بالجسد العقوبات الشديدة التى يترتب عليها تدمير هذا الجسد؛ لإبعاد مذنب ما، تماماً، بعيداً عن المجتمع؛ للتطهر من ذنبه.

وفى الإطار الخاص بالتصورات القديمة عن الموت والحياة، تأتينا نماذج قاسية للحلول؛ يجب أن يموت الملعونون مرة، والحصان الملعون تقطع رأسه أو أن جثة الحيوان المسحور تحرق. لكن التصورات القديمة يمكنها من خلال تدمير شخص ما بعد الموت اكتساب شكل إنسانى.

وحينما ابتعد رواة الحكاية الشعبية وسامعوها عن تلك الأشكال الحادة، تحولوا إلى نماذج السحر. (حوالى القرن الـ١٩)، الاستعداد للتضحية وكلمة واحدة تكفى أو حتى إشارة. العودة للحياة، إلى المجتمع الإنسانى يمكن أن تتم بشكل مغاير تماماً ويتم ترميزه: الزواج - وفى هذه الحالة توجد تعديلات - وعود الزواج والقبلة تحرران من اللعنة. والاعتقاد بأن معرفة اسم ما له قوة يمكن به الحصول على المراد إلى سحر الأسماء، وتم تصعيدها باعتبارها موضوع حكاية، وأشهرها (Aayth500) Rumpelstilzchen) أو عفريت الغابة كما يطلق عليها دائماً.

وتقع، أيضاً، صور العوالم الأخرى خلف الجبال العالية، أو العالم الآخر للماء، والأشجار التى فى علو السماء؛ فى إطار الحكاية الشعبية، وباستعراض العلاقة بالحيوان، وبالأخص فى شخوص ابن الحيوان، أو الحيوان العريس أو الحيوان زوج الأخت أو الأخ، وتتكون تبعًا لذلك، رؤية طوطمية تضع الإنسان والحيوان فى علاقة عائلية، ومن هنا يوجد الأمر بعدم صيد حيوان معين. العلاقات الواجبة بالموتى الذين يكون عليهم أن يقدموا العون من جانبهم بقواهم فوق الطبيعية، قد صاغت عبادة الأسلاف فى الحكاية الشعبية، ويقل دور الأسلاف إلى عجائز، يتم احترامهم واتباع نصائحهم، والاختبارات الصعبة فى العزلة عن العائلة والحياة اليومية، والتى تفرض على الناشئ، كانت جزءاً مهمًا من العادات البدائية التى تطورت عامة مع تطور المجتمع، وتحولت فى الحكايات الشعبية إلى ليالى تعذيب. ولابد أن تخضع الفتيات الصغيرات فى سن نضجهن لإجراء ما، فيحبسن حتى زواجهن فى كهف أو داخل مبنى قديم. ومن هذه العادة، نما فى الحكاية الشعبية موضوع العذراء فى البرج أو فى الكهف الأرضى. وقد أشار كل من الباحثين الفرنسى بول سانت إيف، والروسى فلاديمير جـ. ب. بروب، كل منهما على حدة، إلى أهمية هذه العادات لبناء الحكاية الشعبية.

لقد شكل أصحاب الثقافات الأولى صورة شخص متشابهة فى مظهرها؛ ولكنها مختلفة فى الجوهر، بل غريبة، وغالباً ما يظن أنها عدائية، عن الأقزام والعمالقة، العمالقة يظهرون أغلب الأحيان بوصفهم أعداء ويزدرون الجنس البشرى، فبقايا العظام، التى يتم تفسيرها بشكل خاطىء، تعطى نبضات للفانتازيا.

ويرجع تصور الأقزام إلى الأشياء التى توجد فى الأرض، وأهمها اكتشاف المقابر، وخاصة مقابر ما قبل التاريخ. وفى هذا السياق، يوجد فى حوزة الأقزام خواتم وغلايين وسكاكين وأكواب وأحذية حديدية وأشياء مما توضع مع المتوفى فى قبره. ويعد الأقزام الذين يسكنون الأرض حارسى الكنوز المخفاة والأحجار الكريمة. ويدخل الأقزام والعماليق، أيضاً، فى الأساطير مثل كثير من شخوص مايسمى بالأساطير الدنيا؛ حيث يرى منها جزء باعتباره واقعًا، وجزء باعتباره خيالاً شعريًا. مما ينتج مايسمى بما بين الحكاية الشعبية والأسطورة. والنساء العليمات بالسحر، إما أن يكرمن باعتبارهن جنيات ساحرات، أو يحذر منهن ويرهبن باعتبارهن ساحرات شريرات. وقد تم العمل على هاتين الصورتين، بعد ذلك، بتأثير الديانات العليا. وعلى العكس من ذلك، قليلاً ما تغير شخص آكل لحم البشر.

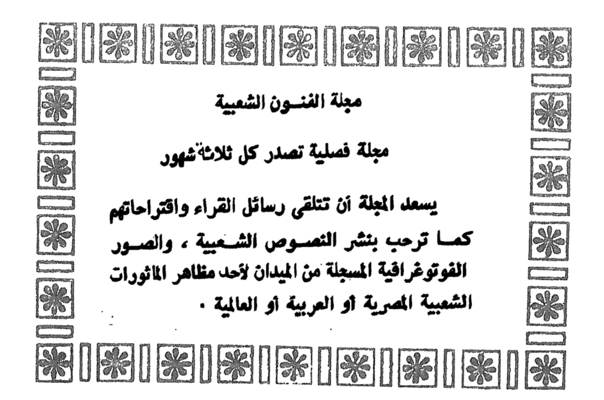
ففى الحكاية الشعبية الأولى، نتذكر أوديسيوس والبوليفيم ونتأمله بوصفه كياناً متحجراً. تعكس الحكاية الشعبية هنا، فقط، آكل لحوم البشر السحرى المستعار وآكل لحوم البشر الطقسى التى ترتبط، على سبيل المثال، بحفل الزفاف أو عادات الموت.

أما فى الحكاية الشعبية، على وجه الخصوص، فهناك التنين، سواء بثلاثة رؤوس أو تسعة وصورته الأصلية هى العظاءات التى انقرضت منذ زمن بعيد، عندما اتخذ الإنسان من العالم موطناً له، واستطاع تكوين تصور التنين من بقايا عظام، وقدمت الفانتازيا أفضل استعداداتها، ويقف خلف التنين

وحيد القرن متواضعاً، ولكنه قد حصل على أهمية كبيرة فى العصور الوسطى فى المجاز وفن الأيقونات المسيحى.

وينتمى، أيضًا، إلى الصورة القديمة للعالم تقدير قيمة المعدن؛ فالذهب والفضة للفخامة والقوة والغنى. ومما لاجدال فيه أن أقوى مثال على ذلك هو الفارس فى عدته الحديدية، سيفه الحديدى، وبالحديد، أيضاً، كانت هناك أدوات يعمل بها البشر، وسارت فى طريق التقدم، ونحن نذكر، هنا، الفارس وعدته، وهى مفاهيم نشأت فى العصور الوسطى.

ربما قد قيل إننا لا نريد نظرية علمية لنشأة الحكاية الشعبية، لذلك نريد، هنا، أن ننبه إلى أن أسس الحكاية الشعبية هو ما تم صياغته فى الثقافات القديمة. تلك الثقافات لم تكن موحدة؛ بحيث إن التطور الاقتصادى الروحى الثقافى المختلف قد جلب، أيضًا، موضوعات وتقييمات مختلفة، حتى أن الفانتازيا والألوان والمتناقضات فى الحكاية، كما تبهرنا هى اليوم، قد اكتسبت بنموها طبقات جديدة. وبالطبع، تختفى موضوعات، بل حواديت، عندما لا يمكن فهمها وصياغتها شعرياً. ولكن روعة الحكايات الشعبية فى تلك الموضوعات البعيدة تاريخياً، والتى عادة مايكون بها موضوعات وأشخاص غامضون. وبذا أصبحت الحكاية فى تطورها أكثر غنى وألواناً، وفتحت نفسها أكثر للفانتازيا وللأمانى والآمال القادمة للبشر، وانقسمت على نفسها إلى مجموعات فرعية عدة.



حكاية ست الحسن والجمال

رواية : حسين عبد العاطى*
جمع وتدوين: محمد حسن عبد الحافظ

«كَانْ يَامَا كَانْ، كَانْ فِيهْ وَاحِدْ عَلَى خَمَسْ بَنَاتْ (١)، وِلَمَّا كِبِرْ اتجَوِّزْ وَاحْدَه، وكَانْ نِفْسُه يِخَلِّفْ وَلَدْ، حَمَلِتْ مِرَاتُه، وِجِهْ تَاسِعْ شَهْرَهَا(٢) يَاللِّى قَاعْدِين وِتْسَمْعُونَا صَلاَةِ النّبِى، فَفِ التَّاسِعِ رَبّنَا عَطَالُه وَلَدْ وِبِنْت، البِنْتْ سَمَّاهَا ستِ الحُسْنْ والجمَالْ، والْوَلَدْ سمَّاهْ الشَّاطِرْ عَلِىّ الدِّيْنْ، والْوَلَدْ يِمَّا(٣) كِبِرْ قَالُّهْ يَابَا، قَالُّه نَعَمْ، قَالُّهْ شُوفْ اخْتِى، قَالُّه مَالْهَا أُخْتَكْ، قَالُّهْ شَايِفْ الجمَالْ بِتَاعْ أُخْتِى، قَالُّهْ مَالُهْ يَابْنِى، قَالُّهْ أُخْتِى جلّ اللّه مَاخَلَقْ فِى كَامِلِ الزِّيْنْ مُحَمَّدْ، قَالَه إِيوه، قَالُّهْ شَايِفْ الشَّعْرْ بْتَاعْهَا الشُّقَّة اليَمِينْ (٤) دهَبْ، والشُّقَّة الشِمَالْ مُرْجَانْ ، قَالُّه إِيوَه، قَاله أَنَا الشَّاطِرْ عَلِىّ الدِّيْن، قَالُه إِيوَه، وأخْتِى ستِ الحُسْنْ والْجمَالْ، قَالُه عَاوِزْ آخُذْ أُخْتِى (٥)، قَالُّه غِيَّرْ يَا شَاطِرْ عَلِىّ الدِّيْن، إِيْه اللّى بِتْقُولُه دِهْ، فِيْه وَاحِدْ بِيَاخُد اخْتُه؟ قَالُّه يَابَا اخْبِزْ زَادْ وِزُوَّادْ وابْرُمْ السّبَعْ بلاد واللى لِقِيتْ (٦) زَىْ ستِ الحُسْنْ والجمَالْ أَخُدْهَا. الرَاجِلْ خَبَزْ زَادْ وِزُوَّادْ وِبَرَمْ السبعْ بِلاَدْ، بَلَدْ تِشِيْل وِبَلَدْ تُحُطْ، يِلْقَى الجمَالْ والمُرْجَانْ؟ لَعْ (٧)، يِلْقَى المرجَانْ والدَّهَبْ؟ لَعْ، لِبَلَدْ تَالْتَه، لِقِى كُلْ حَاجَة إِلاَّ الجمَالْ، رِجِعْ الرَاجِلْ، قَالهَا يَا امْ الشَاطِرْ عَلِىّ الدِّيْن، قَالِتْلُه نَعَمْ يَابُوستْ الحُسْنْ والجمَالْ، قَالهَا إِيْه رَأْيِكْ، نِعْمِلْ إِيْه؟ قَالِتْلُه العَمَلْ عَمَلْ رَبنا، رُوْح تَانِى يَا شِيخ العَرَبْ، قَالُه خَبَرْ إِيْه يَابَا، لِقِيتْ؟ قَالُه وَاللّه يَا بْنِى مَا لَقِيْتْ، قَالُّه طَيِّبْ يَابَه تِغَيَّرْ تِبَدِلْ مَا خُدْشِ إِلاَّ اخْتِى، فَجَاتْ الدَّادَه بْتَعْتْهَا، قَلِتْلْهَا هَاتِى حِتَة لِبَانَه يَا سْتْ الحُسْنْ والجمَالْ مِنْ بُقَّكْ النّبْقَايَه(٨) وَانَا أَقُولِّك، قَلِتِيلّهَا (٩) هَا تْقُولى عَلِىّ إِيْه؟ عَلَى الشَاطِرِ عَلِىّ الدِّيْن لَمَّا شَرَطْ عَلَى ابُوكى وامِّكْ يِخْبِزُوا زَادْ وِزُوَّادْ وِيِبْرِمُوا السّبَعْ بِلاَدْ عَلَى دِمْتْ (١٠) يِلاَقُواْ جَمَالِكْ مَاجَلّ اللّه مَا خَلَقْ فِى كَامِلْ الزّ ين مُحَمَّدْ، [ست الحسن]: عَشَانْ يِجَوِّزْ، وِمْرَاتْ اخُويَا جَايَّه بُكْرَه؟، قَالِتْلْهَا لأْ يَا شَاطرة ادّيْنِى حِتّةْ لِبَانه وانا

اقُولّكْ، قَالتْلْهَا خُدى يَادَادَه اللّبَانَه كلّهَا، قَالتِيلْهَا اخُوكى الشَاطر علىَ الدّيْن شَارطْ علَى بُوكى يِخْبِزْ زَادْ وزْوَادْ ويِبْرِمْ السَّبعْ بِلاَدْ يِلْقى جمَالِكْ مَالقيشْ وبُكْرَه الدّخْلَه بْتَاعتكْ علَى خُوكى، فَقَالتْ ستّ الْحُسْنْ والْجمَالْ ازّاى يا دَادَه، قَالتْلْها زىْ مَا بقُولّك كِدَه، قَالتْلْهَا اسْحَبى الكلبه الرومى، هيّه مُولْفَه (١١) عليك، ادْبَحيهَا والْبسى التّوب بِتَاعْهَا وانْزلِى لبْلاَدْ اللّه، والستارْ ربّنَا فَلبْست، دبَحتْ الْكلْبَه ونزْلتْ ستْ الْحُسْنْ والْجمَالْ بتوبْهَا، بِلاَدْ تْشيلْ وبلاد تْحُطْ، عدّت ترَعْ وبحُورْ، قَابلْهَا فْلاَنْ وعلاَنْ، قابلْهَا وَادْ الْوَزيرْ (١٢) ووَادْ السُلْطَانْ، اتْخَانقوا مَعْ بعْض، قَالْه الْكلْبَه دىْ كلبْتى، قَالْه لَعْ إحنَا بنْرعىَ الْغَنَمْ، وأنت رَاكِبْ هجينَه، الشّاطرْ حَسَنْ وَلْد السُّلْطَانْ قبَال(١٣) الشّاطرْ محْمُودْ وَلْد الْوَزيرْ، قَالْه لَعْ الْكلْبَه دى بْتَاعتى، قَالْه كيفْ، قَالْه إيوَه بْتَاعتى، قَالْه ادّى رَغيفَكْ للرّاجِل الغلْبَانْ وخُدْ منّه بتَاوه (١٤)، بحتوا نُقْرَه (١٥)، يَالّلى عَلَيْكُم مَاتْصلّوا ع النّبى، وكُلْ واحد حطْ فيهَا مَصلْحْتُه(١٦) ، جَابُوا الكلْبه نَخْرِتْ(١٧) نَخْرتْ نخرتْ وطلْعتْ الْبتَاوه، بتَاوة مين الشّاطرْ محْمُودْ وَلْد الْوَزيرْ، قَالْه يبْقَى كلَيْبْتى، قَالْه لاَ دى مُش كلَيْبْتَكْ، قَالْه لمَا آخْذه نقْلعْ الْكلْتَات(١٨)، اللّى تَاخُدْ كلْتُه يبْقَى كلَيبْتُه، قلَعُوا الْكلْتَاتْ وحطُوهَا برْضُه فى الْفحْرَه (١٩) دى طلْعتْ الْكلْتْ بْتَاعْ مينْ الشّاطرْ حَسَن ابْنِ السّلْطَانْ، قَالْه حَلاَلْ عليْكْ كلَيْبْتَكْ، قَالْه حلاَلْ عليْه خدْ الْكلْبَه وروّحْ، ف الْيُومْ ده كَانْ رَمضَانْ، عليْكُم مَا تْصلُوا ع النّبى، الشّاطرْ حسَنْ قَالْ يَا دَادَه، قَالتْلُه نعَمْ يَا سيْدى، قلّهَا خُدى الْكلْبه دى دَخْليهَا دوّا (٢٠) الحمَام حمّيهَا وسرّحيلْها شعْرهَا، وأوّلْ مَا يآدنْ أدَانِ الْمغْرِب(٢١) هَاتيهَا جنْبنَا ع السّفْره، الشّاطرْ حسَنْ مفيشْ غيْره مَعَ أبُوه وأمُه، أبُوه قَالْه ليْه كدَه يَا شَاطرْ حسَنْ، قَالْه يَابَا زىْ مَا خلَقْنَا اللّه خلَقْهَا اللّه، ف الْمعَادْ، مَا تْصلّوا ع النّبى، قعَدت الْكلْبه سبعْتيّام (٢٢) الشّاطرْ حسَنْ أبُوه يقُولْ للداده يَا داده، إيوه، النهارده إعْملى كذَا فى السحور، إدْبحى جوز حمَامْ وإعْملى فطرْتين، تقوم هيّه تقْلع توبْ الكلْبَة جلّ اللّه مَا خلَقْ ف كَاملْ الزّينْ محْمد، تدبَحْ وتعمل كُلْ حَاجَة وتتْسحّرْ وتشْربْ كبّاية الشّاىْ، وتلْبس التّوبْ بتَاعْهَا وتْنَامْ، يفُوت بتَاعْ السّحُوره (٢٣)، الدّاده م الشّقَا النّهَارْ كُلّه اعملى دى واعْملى دى وهَاتى دى ودّى دى نَامتْ محْستّش ، حسّتْ بإيه، بالأدَانْ طَالعْ بتَاعْ السّحُوره، قَالتْ يَاه يَاه أقُومْ اعْمل إيه دلْوقْت، أعْملْ إيْه لسّيَادى يسْحّروا بيْه، دخْلتْ الْمطْبخْ لقتْ خيْرَات اللّه جَاهْزه، الدّاده مرْضيتْش تقُل لحدْ، ولاَ للشّاطرْ حسَنْ ولاَ لأبُوهْ، ولاَ لأمه، طلْعتْ برّه، قَالتْلْهَا يَاستّى، قَالتْلْهَا نعَمْ، قَالتْ يَاستّى يَاستّنَا، يَاللّى قصرك أعلَى منْ قصْرنَا، إدّينَا عنْقُودْ عنبْ للْوحْمَانه عنْدنَا، وأنَا أقُولّكْ علَى الْخبرْ، قَالتْلْهَا قُولى، قَالتْلْهَا يَاستّى بلاَمَآخذه منْ سَاعةْ مَا سيْدى جَابْ الْكلْبه دى وانْت تْقُوليلْى علَى طعَامْ السحوره، وأقُوم ألْقاه جَاهزْ، فهُوَ جَاىْ منْ برّه وسمعْ، قَالْهَا إيْه يَادَاده، قَالتْلُه لولاَ خوفى منْكْ تَاخُدْ رقْبتى بالسّيفْ، دى مُشْ كلْبَه، لمّا بتْقُولّى علَى طعَامَاتْ اللّيْلْ بقُوم بلْقَاهَا جَاهْزه، قَالْهَا طيّبْ أنَا اللّيلاَدى هَاسْتخبّى وَاشُوفْ بعيْنى، جه وَرَا السّتَارَه واسْتخبّا بعْدْ مَا قَالْ للدّاده اعْمليّنَا النّهَارْده شويّةْ شُرْبه علَى دكرْ وزْ، قَالتْله حَاضرْ يَاسيْدى، بعْد مَاكدَه سمّى بَاسْمِ اللّه ومسْكهَا، قَالتْله اسْتُر عليّه يَاسيْدى زىْ مَاسْترْتْ عليْك، قَالْهَا بينى وبينك حدْ اللّه، البْسى التوب بتَاعكْ، وأنَا السّيف متْقلّدْ بيْه، وزىْ مَا انْت خليك، قَالْه يَابه، قَالْه نعَمْ، قَالْه عَاوزْ اتجَوّزْ، قَالْه تَاخُدْ بِتْ الْوَزيرْ فلاَنْ، قَاله لَعْ، قَالْه بتْ الْملكْ فلاَنْ قَالْه لَعْ، قَالْه عرُوسْتى فى بيْتى، قَالْه فين يَابْنى، قَالْه الْكلْبَه، الْكلْبَه! إيْه يَاشَاطرْ تتْجوّزْ كلْبه! ، قَالْه يَابَا دى مُشْ كلْبه، دَاجلّ اللّه مَا خلَقْ فى كَاملْ الزّيْن محْمّدْ، قَالْه يعْنى قصْدكْ إيه يا ولدى، قَالْه دوّر الْمنَادى (٢٤) ف الْمدينَة

إنْ الشّاطرْ حَسَنْ هيتجوّزْ فلانَة بِنْت فلاَنْ، قالُه إيشْ علْمَك(٢٥)، قَالُه أنَا بقُولك كده يَا بَايَه (٢٦) ، دوّر (٢٧) الْمنادى إنْ الشّاطرْ حَسَنْ هيَاخُدْ فلانَه بنتْ فلانْ، الصوّانْ عادْ والدّبايحْ اشتغلت(٢٨)، وهيّة نَازْله منْ فُوقْ فاكه شعُورهَا، شعْر دهبْ والتّانى مرْجَانْ، وجلّ اللّه مَا خلَقْ فى كَامِلْ الزّيْن مُحَمّدْ، قَالهَا يَا امّى تُقُولكْ اديْنى بشْكيْر(٢٩) اديْنى حَاجَة اديهَا بلاَ قطْعَانْ (٣٠) وفكّى الْهجيْنَة بتَاعتى، وخلّيهَا تطْلَع فـ الشّارعْ، تطلع ورَاهَا، علْشَانْ النّاسْ تتفرّجْ علّى جمَالْهَا، وطلع الشّاطرْ حسَنْ بالْفرسَة (٣١) ورَمَى علَيْهَا مَحْرَمَة الْملوكْ(٣٢)، اللّى عليْكُو مَا تَصلُّوا علَى النّبى، وخَدْهَا قُدّامَه وهىّ رَاكبَه الْهَجيْن علّى الْقصْر بتاعه، وأوّلْ مَا روّحْ قَالْهَا عاوْزه إيْه يَاست الْحُسْن والْجمَالْ، قَالتْله تجيب أبُويَا وأمىّ وَاخُويَا الشّاطرْ علّى الدّيْن، قَالهَا حَاضرْ، جَابْ الْقَاضى، وكَتَبْ علَيْهُم، قَالَهَا كَفيْلك مينْ، قَالتْله كفيْلى اللّى خلَقكْ وخلَقْنى، وبَعْدْ مَا كتَبَ دَارت الزّغَاريتْ(٣٣)، طلْعتْ امْه، بصّتْ منْ خُرمْ الْبَاب لقت الرّاسْ راسيْن، والرّجْل رجْليْن، والشّعْر الدّهَبْ والمرْجَان علَى الْفرْشَه مْبَعْزقَة(٣٤)، ولقتْ ستْ الْحُسْنْ، جَلّ اللّه مَاخلَقْ فى كَامِل الزّيْن مُحَمّدْ، فى حُضْن ابنْهَا الشّاطرْ حَسَنْ، ونّتْ بالزّغَاريد، قَالْهَا لسّه يَا امّه، هيّه مشْ رَاضيَه غيْر لمّا أجيْبْلَهَا أبُوهَا وامّهَا وأخُوهَا ، قَالتْ هيّه: بيْنى وبيْن أبنكْ حَد السّيْفْ، يروحْ يجيبْلى أبُويَا وأمّى وأخُويَا الشّاطرْ علَىّ الدّيْن وَانَا أخلّيْه يتْكشفْ علَىّ بالْحَلاَل.. رَاحْ الشّاطرْ حَسَنْ، بلَدْ تشيْل وبَلَدْ تحطْ، بلَدْ تشيْل وبَلَدْ تحطْ، أتسَطْ(٣٥) فـ دَادةْ ست الْحُسْن، وسَألْهَا قَالتْله دى فْلاَنَه لبْستْ تُوبْ الْكَلْبَه وطلْعتْ فـ بْلاَدْ اللّه، عشَانْ اخُوهَا مِلْقيْشْ جمَالْهَا وكَانْ عاوز يَاخُدْهَا، وبَعْد مَاراحتْ قعَدْ اخُوهَا الشّاطر علَىّ الدّين علَى شَطْ الْبَحْرْ وطلْعتْله ملَكَة الْبَحْر، جلّ الله مَا خلَقْ فى كَامل الزّين محَمّد، واسْمهَا ستْ الْحُسْنْ بنتْ الْملكْ سرْحَانْ ملكْ الْبحَارْ، واتجَوزوا وعَاشوا فـ تبَاتْ ونبَاتْ، وابُوه خبَزْ زادْ وزوّادْ، وبرَمْ السّبعْ بلاَدْ يدُورْ علَى بنْته ستْ الْحُسْن والْجمَال ولفْ كدْ مَالفْ ورْجع بلاَهَا (٣٦) قَالهَا أنَا الشّاطرْ حَسَنْ ابْن السّلْطَان عزْ الدّيْن واتجوّزتْ ست الْحُسْن والجمال، ودّينى علّى ابُوهَا وامّهَا وصفّتْله الدوار ، وخدهم معاه، وشافوا بنتهم قاعده فـ قَصرْ مْدَوّرْ فَوقْ التّلْ، مَاعلَيْكُم مَاتصلُوا عَ النّبى وجل الله مَا خلقْ فى كَامِلْ الزّيْن محمد.

الهوامش

* الراوى: حسين عبد العاطى، ولد فى قرية البطاخ، مركز المراغة، محافظة سوهاج، عام ١٩٤٣، وانتقل إلى مدينة أبو تيج بمحافظة أسيوط، عام ١٩٦٥؛ حيث كان يحيى أفراح القرى هناك، تعلم حتى الابتدائية، وسجل الجامع منه هذه الحكاية، ضمن ما سجل معه ، عام١٩٩٣ .

(١) على خمس بنات: أى أنه الابن الوحيد بين خمس بنات .

(٢) تاسع شهرها: أى فى شهرها التاسع.

(٣) يما: أى عندما.

(٤) الشقة اليمين: أى الجانب الأيمن، أو الناحية اليمنى.

(٥) آخد اختى: أتزوجها.

(٦) لقيت: وجدت.

(٧) لع: لا.

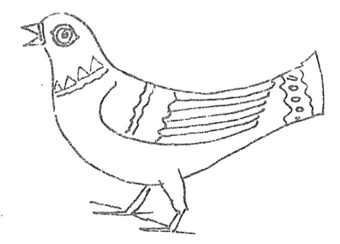
(٨) بقك النبقاية : أى فمك الذى مثل حبة النبق، والنبق ثمرة صغيرة الحجم، وهذا الوصف علامة على جمال الفم.

(٩) قلتيلها: قالت لها.

(١٠) على دمت: أى على أساس، أو على نية.

(١١) مولفه: أى تألفك، أو أليفة.

(١٢) واد الوزير: ابن الوزير.
(١٣) قبال: أمام.
(١٤) بتاوه: نوع من أنواع الخبز فى الصعيد المصرى.
(١٥) نقرة: أى حفرة.
(١٦) مصلحته: أى حاجته، أو الشيء الذى يخصه.
(١٧) نخرت: أى حفرت.
(١٨) الكلثات: الملابس الداخلية.
(١٩) الفحرة: الحفرة.
(٢٠) دوّا: أى بالداخل، والملاحظ هنا نطق حرف الجيم دالاً، على نحو ما يحدث فى بعض مناطق محافظة أسيوط ومحافظة سوهاج.
(٢١) أدان: أذان الصلاة.
(٢٢) سبع تيام: أى سبعة أيام.
(٢٣) بتاع السحوره: المسحراتى.
(٢٤) دور المنادى: أرسل المنادى ليجوب الأنحاء.
(٢٥) إيش علمك: كيف - أو من أين - عرفت.
(٢٦) يابايه: يا أبى.
(٢٧) دور المنادى: أى طاف وجال.
(٢٨) والصوان عاد والدبايح اشتغلت : أى أقيم سرادق الفرح، وذبحت ذبائح كثيرة.
(٢٩) بشكير : فوطة أو منشفة.
(٣٠) بلا قطعان: بلا نهاية.
(٣١) الفرسة: الفرس أو الجواد.
(٣٢) محرمة الملوك: أى فوطة الملك، أو قماش الملك الثمين.
(٣٣) دارت الزغاريد : أى عمت أصوات الزغاريد فى أنحاء المكان.
(٣٤) مبعزقة: منتشرة، أو تشغل حيز الفراش.
(٣٥) اتسط: أى قابل مصادفة، أو فجأة، والمعنى الحرفى تصادم.
(٣٦) بلاها: بدونها.



حكاية بولندية شعبية

حكاية الانسان عبر مراحل عمره

ترجمة وتقديم: رأفت الدويرى

حكايتنا هذه واحدة من عشرات، وربما مئات الحكايات الشعبية التى يحكيها الشعب البولندى. وقبل أن نسمع الحكاية، يجدر بنا أن نتعرف على حكاية ما قبل الحكاية أو حكاية الحكاية.

كان الفلاح البولندى جان كوزبيتوفسكى Jan Koze Ptowski، والشهير باسم ساباﻻ Sabala، أشهر «حكواتى» بولندى عبقرى فى القرن التاسع عشر. كانت لديه موهبة عبقرية فى حكى الحكايات البولندية الشعبية لجمهوره من المستمعين؛ لقد كان «هوميروس التاتراس» Homer of The Tatras، هكذا لقبه رسام بولندى شهير. وفى مسقط رأسه زاكوبين Zakopane، أقيم لـ «ساباﻻ» تمثال يمثله وهو جالس القرفصاء تحت قدمى طبيب كان قد اكتشف موهبته العبقرية باعتباره حكواتيًا. ولعله من الطريف أن نعرف أن الروائى البولندى الشهير هنريك شاينكيفيكز Henryk sienkiwicz (مؤلف رواية كوفاديس Quo Vadis الشهيرة والتى أصبحت فيلمًا أمريكيًا شهيرًا بالعنوان نفسه «كوفاديس») .. هذا الروائى كتب عن «ساباﻻ» قصة بعنوان «حكاية ساباﻻ»، وفى مقدمتها كتب الروائى الشهير عن ساباﻻ:-

«وقد جلسنا فى الخلاء حول «النيران» نستدفىء بها. بينما نصغى فى صمت إلى سكون الجبال حولنا. وفجأة رفع «ساباﻻ» رأسه وإذا بوجهه المغطى بالتجاعيد يبدو لى وكأنه وجه صقر عجوز أو وجه الشاعر الإنجليزى جون ميلتون، ثم نظر «ساباﻻ» بعينيه الزجاجيتين إلى النيران وبدأ يحكى...».

ولعله من بين ما حكى «ساباﻻ» للروائى البولندى الشهير كانت حكايتنا: هذه «الإنسان - عبر مراحل عمره».

وفى عام ١٨٩٤، جمع أ. ستوبكا A. Stopka الحكايات الشعبية التى سمعها من ساباﻻ. وفى عام ١٨٩٧، نشرها فى كتاب بعنوان «ساباﻻ».

ولقد قام جوليان كرازانوفسكى Julian Krasano Wski بترجمة حكايات ساباﻻ من البولندية إلى الإنجليزية.

وها أنا أترجم عن الإنجليزية إلى لغتنا الجميلة واحدة من تلك الحكايات الشعبية.

الحكاية: الإنسان - عبر مراحل عمره

بعد أن خلق الله الحيوانات، استدعى الأسد فى حضرته وقال له:

سأوكل لك حكم مملكة الحيوانات. أما أنا، فسأتولى حكم البشر.

فماذا حدث بعد ذلك ؟!

يحكى أنه قد اجتمع ثور وحمار وعجل وكلب، واتفقوا على إزاحة الأسد عن الحكم ليحكموا أنفسهم بأنفسهم!! خدوا بالكو معايا!!

وكانت خطتهم على الوجه التالى:

يقوم الكلب بإرسال برقيات احتجاج وتظلمات ضد الأسد.

أما العجل ،فيسير بين الحيوانات، بينما تصدر عنه أصوات تعبر عن جوعه، مما يثير الشفقة عليه.

ويقوم الثور بالسير خلف العجل ليشرح للحيوانات أسباب الأصوات التى يصدرها العجل؛ إذ إن العجل أغبى من أن يعبر عن نفسه، ويقوم الحمار بتحريك أذنيه لأعلى ولأسفل تعبيراً عن سوء معاملة الأسد له. وهكذا يكشفون تحريم الأسد الطعام عليهم، فضلاً عن سوء معاملته لهم التى تصل إلى حد الضرب.

وكان لابد أن يكتشف الأسد ما كان يدبر ضده؛ فاستدعى الحيوانات الأربعة وقال لهم: إنكم تصرفتم ضدى بحماقة، فمن منكم المحرض؟!

ولقد ادعى جميعهم البراءة مع إنكار أى تدبير ضد الأسد!

فاستطرد الأسد قائلاً لهم:

إذن، فلابد وأنه الشيطان.. قد تقمص أرواحكم.. فتصرفتم ضدى بحماقة! والآن اسمعونى جيداً:

هل تظنون أننى سعيد أو مستمتع لكونى حاكماً عليكم؟ لقد أمرنى الله أن أحكم مملكة الحيوان، ولم يكن أمامى سوى الطاعة.. والآن، انتبهوا لما أقول، لقد أخطأتم فى حقى، ولابد من تطهيركم من الخطيئة، وفى الحال، سأحدد العقاب المناسب لكل منكم.

ولكن ما حدث هو أن الأسد لم يرغب فى أن يعاقب بنفسه الحيوانات الأربعة.. إذ إن توريط نفسه فى معاقبة الخطاة أمر لا يرضاه لنفسه، ولهذا فقد أمر بالآتى:

أن يأكل الثور الكلب، فأكله فيما عدا الرأس، ثم يأكل الحمار الثور، فأكله فيما عدا الرأس، ثم يأكل العجل الحمار، ولصلابة عظام الحمار ظل العجل يعض فى جسم الحمار حتى تكسرت أسنانه جميعها، ولكنه فى النهاية تمكن من أكل الحمار فيما عدا الرأس.

وفى النهاية، جاء دور العجل ليكون من نصيب الأسد (فلحمه أطرى وأفخر من لحوم زملائه فى المؤامرة) ولكن الأسد خشى أن يأكل رأس العجل لأنها - لامؤاخذة فى التعبير- رأس عجل غبى..

ولقد جمع الأسد رأس العجل ومعها بقية رؤوس زملائه فى المؤامرة وجلودهم، ودفنها جميعًا تحت الأرض، ومع الزمن تحللت واختلطت بتربة الأرض التى دفنت فيها.

وعندما أراد الله أن يخلق الإنسان أخذ طيناً وشكل منه الإنسان وأسفاه! لقد كان الطين الذى جبل منه الإنسان من تربة الأرض نفسها التى دفنت فيها رؤوس الحيوانات الغبية!!!

ولهذا السبب فإن البشر- حتى أذكاهم - ترجع أصولهم إلى الحيوانات الأربعة. ولعل هذا هو السر فى أن:

الإنسان فى شبابه يكون كالعجل غبى وأحمق، وعندما يصبح رجلاً، فإنه يكون كالكلب دائم المطاردة.. لا يستقر! وعندما يتزوج يعمل كثور، وعندما يشيخ يصبح - كالحمار- متخلف عقلياً.

تلك الصفات الحيوانية كانت من نصيب الرجال فقط؛ إذ إن النساء خلقن بعد ذلك!!



المفهوم الأمريكى للفولكلور

تأليف: آلان دندس
ترجمة: على عفيفى

قد يجانب الحكمة أن نتحدث عن «الـ» مفهوم الأمريكى للفولكلور، كما لو كان هناك مفهوم واحد. فقد كان هناك، فى الماضى، بل فى الحاضر أيضًا، خلاف واضح بين علماء الفولكلور حول طبيعة الفولكلور، مما قد يدفع إلى القول بأن هناك عددًا من المفاهيم عن الفولكلور الأمريكى مساوٍ، تقريبًا، لعدد علماء الفولكلور. هكذا، يمكن، وبحق، مناقشة «المفهوم الأمريكى للفولكلور» باعتباره «بعضًا من مفاهيم الفولكلور الأمريكية».

أعنى بـ «الأمريكى» الشمال الأمريكى، وبالتحديد أعنى الولايات المتحدة الأمريكية. إن أهل أمريكا اللاتينية يعتبرون أنفسهم، أيضًا، «أمريكيين»، وفى أمريكا اللاتينية نشط علماء الفولكلور نشاطًا كبيرًا فى العقود القليلة الأخيرة، لصياغة «مفاهيم» للفولكلور على وجه التحديد[1]. من ناحية أخرى، تختلف المفاهيم المتعددة للفولكلور التى يتبناها علماء الفولكلور فى أمريكا اللاتينية جذريًا عن تلك التى أيدها بقوة علماء فولكلور أمريكا الشمالية، وهو ما لن نتعرض له فى دراستنا هذه.

عند تناول المفهوم الأمريكى للفولكلور بالمناقشة، سوف ألزم نفسى بمفاهيم علماء الفولكلور الأمريكيين عن الفولكلور؛ حيث يحتاج مثل هذا الموضوع إلى أن يشتمل على وجهات نظر الرأى العام.

يميل العامة إلى التفكير فى الفولكلور باعتباره مرادفًا للخطأ، أو المغالطة، أو عدم الدقة التاريخية. وعلى سبيل المثال، نحن نسمع عبارة «هذا فولكلور»؛ بمعنى «هذا غير حقيقى»، وبينما لا يساعد هذا خيال عالم الفولكلور المحترف - حيث يقلل الناس من شأنه باعتباره لا يؤدى عملاً مهماً - إلا أن ذلك لا يجب أن يمثل مصدر قلق لنا.

إن المشكلة التى تنشأ، عند النظر بعين الاعتبار إلى المفاهيم الأمريكية للفولكلور، هى أن مصطلح «فولكلور»، فى الاستخدام الأمريكى، يشير إلى كل من المواد الخاضعة للدراسة والدراسة نفسها (على سبيل المثال الحكايات الشعبية والأغانى الشعبية). يترتب على هذا أن مفهوم عالم فولكلور أمريكى عن الفولكلور قد يشتمل على تعريفه لمواد الفولكلور (ولا يشترك كل علماء الفولكلور الأمريكيين المعاصرين فى

التعريف نفسه على أية صورة)، وعلى رأيه فى نظريات ومناهج العلم المسمى «فولكلور»، (ومرة أخرى، هناك اختلافات حادة فى الآراء حول توظيف الأهداف النظرية والتقنيات المنهجية). وسأحاول استعراض المفاهيم الأمريكية عن الفولكلور بمعنى المواد الفولكلورية، وعن الفولكلور باعتباره دراسة علمية لهذه المواد.

قد تكون أسهل الطرق لوصف المفهوم الأمريكى عن ماهية مواد الفولكلور، هو أن نقسم كلمة فولكلور إلى «فولك Folk»، و لور Lore». ما المفهوم الأمريكى لـ Folk ؟ وما المفهوم الأمريكى لـ Lore ؟ حتى نجيب عن هذه الأسئلة، قد يبدأ أحدهم بفحص المفاهيم الأمريكية لهاتين الكلمتين سنة ١٨٨٨، تلك السنة التى نشأت فيها جمعية الفولكلور الأمريكى، ثم ظهرت مجلة **الفولكلور الأمريكى**. وقد أثرت آراء كثيرة، تم تبنيها فى ذلك الوقت، وبصورة رئيسية، على تطور الدراسات الأمريكية اللاحقة عن الفولكلور. (إن علماء الفولكلور لايستمتعون بدراسة التقاليد فحسب، بل يميلون، هم أنفسهم، إلى الالتزام بالتقاليد فى دراساتهم. وكما تنتقل مواد الفولكلور من جيل إلى جيل، تنتقل نظريات ومناهج دارسى هذه المواد من جيل إلى آخر من علماء الفولكلور. وهكذا، سيجد المرء أن كثيراً من مفاهيم علماء الفولكلور الأمريكيين فى القرن العشرين هى حقًا مفاهيم القرن التاسع عشر متخفية).

فى المقالة الافتتاحية فى عدد مجلة الفولكلور الأمريكى الأول، وتحت عنوان «مجال وعمل مجلة الفولك - لور الأمريكى»، أوضح وليم ويلزنويل أن المجلة كانت قد صممت «لتجميع ما تبقى، واختفى سريعًا، من الفولك - لور فى أمريكا»؛ أى:

أ - آثار الفولكلور الإنجليزى القديم (الأغانى العاطفية - الحكايات - الخرافات - اللهجة .. إلخ).

ب - المعتقدات التقليدية للزنوج فى الولايات الجنوبية من الولايات المتحدة.

جـ - المعتقدات التقليدية للقبائل الهندية فى شمال أمريكا (أساطير - حكايات .. إلخ)

د - المعتقدات التقليدية فى الجزء الفرنسى من كندا أو المكسيك .. إلخ.

ومما سبق، يتضح أن نويل ردد المفهوم الأوروبى للفولكلور باعتباره آثاراً من ماض سحيق، مع ملاحظة أن نويل لم يذكر إمكان نشوء أى فولكلور حديثًا فى الولايات المتحدة، بمعنى: أى فولكلور أمريكى خاص بالسكان الأصليين. من ناحية أخرى، واجه نويل مشكلة مفهومية فى تعريف الفولكلور، وهى مشكلة سببها وجود الهنود الحمر الأمريكيين. (ربما لوحظ أن عمل علماء الفولكلور الأمريكيين مع فولكلور الهنود الأمريكيين كان له تأثيرات مهمة على اتجاه نظرية الفولكلور الأمريكى).

لقد استخدم نويل كلمة الفولكلور بالمعنى الصارم؛ لكى يشير إلى التقاليد الشعبية غير المكتوبة للبلاد المتحضرة (Newell 1888 c). وهكذا، طبقًا لتعريف نويل، لم يكن من الممكن أن يكون لدى الهندى الأمريكى فولكلور؛ لأنه لم يكن «متحضراً»، ولكنه كان «همجياً»، طبقًا للنمط الشعبى، فى ذلك الوقت، الذى كان نمطًا ارتقائيًا خطيًا ثلاثى المراحل، وهى: الهمجية، والبربرية، والحضارة.

ومن الغريب أن هذا التمييز لا يزال ينطبق على الفرع الثانوى من الموسيقى الشعبية. إن الطلاب الأمريكيين الذين يدرسون الموسيقى الشعبية لا تشتمل دراساتهم على الموسيقى الهندوأمريكية، وهو ما يتناقض مع سلوك دارسى الحكاية الفولكلورية الأمريكية الذين يضمنون الحكايات الهندوأمريكية فى دراساتهم. بالنسبة إلى نويل، ذللت الصعوبة بتوظيف المصطلح «علم الأسطورة Mythology»، بالإضافة إلى «فولكلور». وبملاحظته للموضوع، شرح نويل (1888 c: 163) أن علم الأسطورة يشير إلى «أن نظام حياة الحكايات والمعتقدات الموجود بين البدائيين يساعد على تفسير الوجود». لقد حاز البدائيون **الأساطير**، والمتحضرون الفولكلور، الذى اعتقد أنه أثر من الأزمنة البدائية. وقد اشتمل التفريق، أيضاً، على أن الأسطورة كانت تعيش، بينما كان الفولكلور يموت. إن ما يشير إلى أن نويل كان جاداً فى تفريقه يتضح من إشارته الموجزة، وربما كان يجب تسمية مجلة **الفولكلور الأمريكى**، بمجلة **الفولكلور والأساطير الأمريكية**. ولم يكن هذا التفريق قائمًا بين معظم علماء فولكلور القرن العشرين الأمريكيين، واعتبرت الأساطير فرعًا من فروع الفولكلور. وبرغم ذلك، فإن اسم المعهد فى جامعة كاليفورنيا، الموجود فى لوس أنجلوس (UCLA)، هو «مركز دراسة الفولكلور المقارن والأساطير» الذى يعنى، ضمنًا، أن الفولكلور والأسطورة كينونتان منفصلتان.

أدرك نويل، سنة ١٨٩٠، أن التفريق كان تفريقًا زائفًا، ورأى أن مصطلح فولكلور كان يجب أن يكون أكثر شمولية.

فى ٢٤ مارس من العام نفسه، قدم نويل بحثاً بعنوان «دراسة الفولكلور» إلى أكاديمية نيويورك للعلوم. إن مفهوم نويل عن الفولكلور، كما عبّر عنه هذا العنوان، مفهوم وجيه؛ لأنه يقترب، على نحو غير عادى، من مفهوم الفولكلور الذى تبناه كثير من علماء الفولكلور المعاصرين. فى عام ١٨٩٠، قال نويل: «الفولكلور وسيلة لفهم التقاليد الشفاهية والمعارف والمعتقدات المنقولة من جيل إلى جيل بدون استخدام الكتابة». وقد لاحظ أنه منذ كانت التقاليد الشفاهية الأوروبية متصلة بالتقاليد التى وجدت بين القبائل البدائية، كان من الضرورى أن يمتد مصطلح فولكلور ليشمل الحكاية والمعتقدات والممارسات الحالية المحتفظ بها فى تقاليد فلاحى أوروبا، وثانيًا، وبالمعنى الأوسع، لكى يشمل الحكايات الشعبية، والتقاليد، وعادات الأجناس غير المتحضرة. كان الفولكلور، بالمعنى الثانى، وطبقًا لنويل، جزءاً من الأنثروبولوچيا والإثنوجرافيا إلى حد جعله يهتم بالجانب العقلى من الحياة البدائية، مع إشارة خاصة إلى السياقات الشعبية التى ارتبطت بها المعتقدات والعادات أو أخذت فى الحسبان. وعلى هذا، اختتم نويل بحثه بالتفريق بين جانبين من جوانب موضوع الفولكلور؛ الجانب الجمالى أو الأدبى والجانب العلمى.

إن مفهوم نويل للفولكلور بوصفه «مكافئاً للتقاليد الشفاهية» (Newell 1898.) أدى إلى تحمسه لدراسة ر.ى دينيت R.E Dennett عن فولكلور الـ Fjort. لقد ساعدت الحقيقة القائلة بأن المجتمع الإنجليزى نشر عملاً استخدم فيه مصطلح «فولكلور» بقصد الإشارة إلى المواد الإفريقية (البدائية مثلاً)، مما ساعد نويل على اتخاذ قرار باستخدام المصطلح بمعنى أوسع.

إن قائمة نويل عن «الشعوب» فى مقاله الريادى، فى الجزء الأول من مجلة **الفولكلور الأمريكى**، هى من التشويق بمكان؛ لأنها، بإضافات قليلة مهمة مع بعض التعديلات، تكون - هذه الشعوب - هى تلك الجماعات الشعبية التى اهتم بها علماء الفولكلور الأمريكيون المحدثون. إن التأكيد مستمر على المواد الإنجليزية (والاسكتلندية)، خاصة فيما يرتبط بالأغانى العاطفية، وجدير بنا أن نلحظ أن نويل قد ميّز بين الآثار الإنجليزية فى الولايات المتحدة الأمريكية، والآثار الأوروبية الأخرى. ومن المنطقى أن يكون الفولكلور الإنجليزى جزءاً مما يمكن أن نصطلح على تسميته بفولكلور المهاجر الأمريكى. من ناحية أخرى، وعلى نحو تقليدى، وضع الإنجليز أسبقية لأنفسهم، ربما لأن الإنجليز كانوا من بين أوائل من وصلوا إلى العالم الجديد، وأطلقوا على الجماعات المتأخرة «مهاجرين».

هذه الأسبقية جلية الوضوح فى الفولكلور الأمريكى، يتضح ذلك عندما يقارن شخص بين الاهتمام المبالغ فيه بدراسات الأغانى الفولكلورية الإنجليزية فى أمريكا (أغانى الأطفال فى الولايات المتحدة على سبيل المثال)، و دراسات أغانى المهاجرين الأمريكيين الشعبية.

وتشير الفئة الثانية، فى قائمة نويل، إلى الزنوج فى الجزء الجنوبى من الولايات المتحدة، ولا تزال تقاليد أو مأثورات الزنوج مثار بحث الفولكلور الأمريكى، كما أن التركيز على تقاليد زنوج الجنوب استمر حتى وقت قريب، ولم تظهر إلا فى العقد الأخير مختارات خاصة بزنوج الشمال، وبصورة بارزة بواسطة زنوج الحضر (Abrahams 1964). حتى دورسون Dorson أعلن أن فولكلور الزنوج الأمريكيين ينتمى، أولاً، إلى ثقافة الجنوب القديم الزراعية؛ بل ذهب إلى أبعد من هذا بقوله: «إن الزنوج الأحرارالذين يعيشون شمال نهر أوهايو لم يكن لديهم تقاليد» (1959 a: 181). تكمن الصعوبة، هنا، فى أن بعض علماء الفولكلور الأمريكيين اهتموا، فقط، بفولكلور الريف الجنوبى الزنجى، بينما كان دورسون على صواب، لاريب، فى ملاحظته عن امتلاك حضر الشمال الزنجى لفولكلورهم الخاص، الذى أعيدت صياغة كثير منه من فولكلور البيض، كما تثبت دراسة إبرامز عن الفولكلور الزنجى فى فيلادلفيا، وبنسلفاينا (Abrahams, 1964).

لاتزال تقاليد الهنود الأمريكيين تمثل موضوعًا حقيقيًا بالنسبة إلى عالم الفولكلور الأمريكى. من ناحية أخرى، اختص علماء الفولكلور الأنثروبولوچيون بدراسة مختارات الفولكلور الهندوأمريكى، فى حين ركز عدد قليل من علماء الفولكلور الأدبى - بصورة شاملة - على المواد الهندوأمريكية.

قد يكون Stith Thompson الاستثناء الأكثر بروزاً. عند تقسيم «الشعوب» بين الأنثروبولوچيين وعلماء الفولكلور الأدبى، يقدم الزنوج الأرضية العامة. وقد اهتم علماء الفولكلور الأدبى بالفولكلور المشتق من أوروبا والفولكلور الزنجى، ويدرس علماء الفولكلور الأنثروبولوچيون الفولكلور المشتق من آسيا (على سبيل المثال، الهندوأمريكى) والفولكلور الزنجى. وقد يرجع هذا إلى حقيقة أن الفولكلور الزنجى الأمريكى خليط من العناصر الأوروبية والإفريقية. هكذا، يجد كل من عالم الفولكلور الأدبى المهتم بالفولكلور الأوروبى وعالم الفولكلور الأنثروبولوچى المهتم بالفولكلور الإفريقى مصادر مهمة فى التقاليد الزنجية الأمريكية الشفاهية الغنية.

فى الفئة الرابعة، من قائمة نويل، بدأت تقاليد المكسيك والجزء الفرنسى من كندا فى احتلال مكانة فى حقل فولكلور المهاجر الأمريكى. ومن الممكن تجميع فولكلور أى قطر أوروبى أو أسيوى، تقريباً، داخل حدود الولايات المتحدة الأمريكية؛حيث كانت هناك موجات هجرة عديدة إليها من أجزاء مختلفة من العالم. ومرة أخرى، وفى سنة ١٨٩٥، ألح نويل على جمع فولكلور المهاجرين، وعبر عن أمله فى أن المجتمعات الفولكلورية المحلية، أو الإقليمية، ستتولى هذه المهمة (Newell ١٨٩٥). وبرغم ذلك، بقيت الهجرة الأمريكية مصدراً فولكلورياً غير مطروق لبعض الوقت، كما لاحظ ستيث طومسون (١٩٣٨)، وفى العشرين سنة الأخيرة ، فحسب، بدأت دراسة هذا الفولكلور بجدية (Dorson 1959 a) .

قد يمثل فولكلور المهاجر الأمريكى أعظم مغامرة لعالم الفولكلور الأمريكى، ومن المهم له إدراك أن دراسة من هذا النوع للفولكلور مقدر لها الوقوف على نتائج متغيرة عن المفاهيم الأمريكية للفولكلور؛ ذلك لأن فولكلور المهاجر الأمريكى على قيد الحياة. وبينما كان مفهوم القرن التاسع عشر الأمريكى للفولكلور محدوداً بآثار ميتة أو بقايا آثار - فى طريقها للموت - من الفولكلور الإنجليزى القديم وحكايات الحيوان فى الشمال الزنجى والبقايا الأخيرة من التقاليد الهندوأمريكية المحتضرة، فإن المفهوم الأمريكى للفورلكلور، فى القرن العشرين، يشتمل على معتقدات حيوية وديناميكية، تتراوح ما بين تقاليد مدارس الأطفال، إلى أغانى الاحتجاج الاجتماعى الخاصة بالاتحادات العمالية وحقوق العمال الزنوج الأمريكية الأهلية. إن جماعات المهاجرين الأمريكيين غالباً ما تعيش فى منطقة جغرافية محددة، وكثيراً ما يشكلون مجتمعاً، قد يكون صغيراً ، داخل مجتمع أكبر. وتلتقى الكثير من الجماعات المهاجرة معًا عن طريق الكنيسة (على سبيل المثال، الكنيسة اليونانية الأرثوذكسية)، أو عن طريق منظمة رسمية أو جمعية (على سبيل المثال، النادى الألمانى- الأمريكى) . وينظم أعضاء هذه الجماعات لقاءات أسبوعية، أو شهرية، تستخدم فيها اللغات الوطنية الأصلية ويتناقلونها فيما بينهم، وأحياناً يصبح هؤلاء المهاجرون وطنيين، أكثر مما كانوا فى أوطانهم الأصلية، وقد ينتابهم حنين مرضى إلى الوطن الأم، حتى أولادهم قد يتأثرون، وقد يولع الجيل الثانى، أو الثالث من المهاجرين بمواطن آبائهم الأصلية فيدرسون لغة الآباء فى الكلّية؛ وقد يحاولون أخيراً زيارة «الوطن» الأصلى. إن فرص دراسة الاختلافات فى الفولكلور بين أجيال المهاجرين الأمريكيين هى فرص عظيمة.

ومع ذلك، فإن المفهوم الأمريكى للفورلكلور ليس خاصاً بالإنجليز، أو الزنوج، أو الهنود الأمريكيين، أوالجماعات المهاجرة. ولا يحدد علماء الفولكلور المحدثون مفهوم الفولكلور بالنسبة إلى القرويين أو الحضريين، أو بالنسبة إلى غير المتعلمين ، كما لايزال الحال فى كثير من دوائر الفولكلور الأوروبية. ويشير مصطلح «شعب Folk" ، بالنسبة إلى علماء الفولكلور الأمريكيين فى الستينيات، إلى أية جماعة من الناس يشتركون على الأقل فى عامل مشترك واحد. ليس مهماً، فى الواقع، ماذا يكون هذا العامل الواصل أو الفاصل، فقد يكون مهنة مشتركة، أو لغة مشتركة، أو دين مشترك، ولكن المهم هو أن الجماعة التى تتشكل، لأى سبب مهما كان، سوف يكون لديها بعض التقاليد الخاصة بها، ونظرياً، لابد أن تتكون الجماعة من شخصين على الأقل، والحقيقة هى أن معظم الجماعات تتكون من رقم أكبر من هذا، وقد لا يعرف عضو فى الجماعة كل الأعضاء الآخرين، ولكنه قد يعرف الجوهر المشترك للتقاليد التى ينتمى إليها؛ التقاليد التى تعطى الجماعة إحساساً بالهوية الجماعية. ويمكن أن تكون الجماعة جماعة خشابين، أو رجال سكك حديدية، أو عمال مناجم الفحم.. كاثوليك، أو بروتستانت، أو يهود. إن مواطنى دولة ما، أو ولاية أو إقليم، أو مدينة أو قرية، أو أعضاء عائلة أو أسرة، هم جميعاً أعضاء فى جماعات وهكذا، يوجد فولكلور دولى أو إقليمى أو قروى أو أسرى. إن هذا المفهوم الفاصل للجماعة هو ما يفسر سبب اهتمام علماء الفولكلور الأمريكيين بتجميع الحكايات الهندوأمريكية.

إن علماء الفولكلور أنفسهم جماعة، ويجب اعتبارهم، بالمعنى النظرى الصارم، جماعة شعبية لها نكاتها وطقوسها الجماعية. وبشكل واضح، فإن أى فرد هو عضو فى عدد مختلف من الوحدات الشعبية. إن عمال الصلب الزنوج الذين يعيشون فى بتسبرج - بنسلفانيا، قد يفيدون باعتبارهم رواة للفولكلور الزنجى لمدينة بتسبرج وفولكلور ولاية بنسلفانيا؛ لذلك يمكن أن نرى مفهوم نويل للجماعة الشعبية باعتبارها، وبصورة جوهرية، وحدة من هوية عرقية أو قومية قد اتسع إلى حد بعيد، ليشتمل على حشد من الجماعات الشعبية تأسيساً على عوامل مشتركة أخرى. وحتى يظل المفهوم الأمريكى للشعب مأخوذاً فى الاعتبار ، فقد يحتاج المرء إلى العودة للمفهوم الأمريكى عن المعتقد التقليدى. إن تعريف نويل للمعتقد التقليدى، على أنه التقليد الشفاهى، هو تعريف مميز، فالفولكلور عادة ما يقال ليصبح شفاهياً أو يوضع ضمن «تقليد شفاهى» . هناك صعوبتان تواجهان هذا المعيار، أولاً: ليس كل

ما ينتقل شفاهياً يُعدُّ فولكلورياً؛ ففى الثقافات التى لاكتابة فيها، ينتقل كل شئ شفاهياً.. وثانياً: بعض أشكال الفولكلور ليست كلامية على نحو صارم؛ أى ليست منتقلة شفاهياً، مثال على الأخير: الألعاب والفنون الشعبية من ناحية، وكتابات دورات المياه (gratfiti)، من ناحية أخرى. برغم هذه الصعوبات، يستمر كثير من علماء الفولكلور الأمريكيين فى استخدام معيار النقل الشفاهى (utley 1961).

هناك معيار آخر شائع، وهو أن التقليد يكون عفوياً، أو بالأحرى، نتيجة العقل الباطن. إن المواد التى يبتكرها العقل الواعى، ويقوم بتغييرها، ليست فولكلوراً؛ لقد أنتج الوعى مواداً قد تكون أدبية وشائعة أكثر منها فناً شعبياً (مثل أغنية برامز، أو الأغانى التجارية المنظومة التى تغنى فى الملاهى الليلية). أحياناً، يقتبس كتّاب بعينهم مواد الفولكلور الأصلية، ويعيدون كتابتها وتشكيلها بوعى، وسوف يسمى الناتج (فناً مؤسساً على الفولكلور). ولكن، أحياناً، يشير المعدون إلى إنتاجهم باعتباره فولكلوراً. لقد أثار هذا غضب علماء الفولكلور، فغالباً ما تكون المواد، التى حررت وهذبت على نحو تام، مختلفة فى أسلوبها ومحتواها عن أشكال الفن الشعبى الأصلى. يسمى ريتشارد دورسون مثل هذه المواد «فولكلوراً مزيفاً»، محتجاً بأن هذه المنتجات ليست منتجات أصلية لعملية خلق الفنون الشعبية بالصورة التقليدية. من ناحية أخرى، هناك قضية نظرية أخرى متضمنة، والسؤال، الآن، هو: ماذا يحدث عندما تتحول عملية لاواعية إلى عملية يقوم بها الوعى؟

مما لاشك فيه أن التلاعب الواعى وتغيير المواد الشعبية ليس خاصاً بالولايات المتحدة. ومن المهم، فى الواقع، أن نقارن بين بواعث التلاعب بالفولكلور فى الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتى. فى الولايات المتحدة، قد يستخدم من يعيد صياغة الفن الشعبى اثنتى عشرة نسخة من أغنية مهملاً مقطعاً أو مقطعين من كل منها ليصنع «نسخة» جديدة من الأغنية الشعبية، حينئذ سوف لا تعتبر هذه «النصوص المركبة»، كما يسمونها، مواداً شعبية حقيقية، لأنها لم تكن، أبداً، فناً تقليدياً شفاهياً، ولم يغنها، أبداً، أى عضو من الشعب. (من ناحية أخرى، قد يندرج هذا النص ضمن تقليد شفاهى تقبله جماعة شعبية، وهنا، سيصبح الفولكلور المزيف فولكلوراً!) يرجع سبب هذا التركيب الواعى إلى سبب جمالى فى جزء منه، ورأسمالى فى جوهره. إن الذى يصوغ الفن الشعبى ليس مهتماً بالثقافة، ولكنه يهتم ببيع نسخ كثيرة من كتابه المأخوذ عن «الفولكلور». على العكس من ذلك، يجد المرء فى الاتحاد السوفيتى (وفى الصين أيضاً) أن الفولكلور يتم تغييره - بصورة واعية - لسبب آخر، فليس الهدف هو المنفعة المادية، ولكن الدعاية الإيديولوجية؛ إذ إن المستهدف أن يبرهن الفولكلور على شرعية وصحة وجهة نظر سياسية معينة (Dorson 19636).

وفى الولايات المتحدة، تخدم روايات الفولكلور الزائفة غرض الرأسمالية، بينما يخدم الفولكلور المحرّف فى الاتحاد السوفيتى، والصين، أهداف المادية الجدلية، وقد يظن المرء أن علماء الفولكلور المثقفين، فى كل من الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتى، سوف يستنكرون هذا الاستثمار للفولكلور، ولكن سواء أقبل ذلك علماء الفلكلور أم رفضوا، يظل تطور الإنسان سائراً فى اتجاه المزيد، وليس التقليل، من الوعى والإطلاع على الثقافة، وقد يكون هذا شيئاً جديداً. قد تؤثر الأدوية أحياناً، عند علاج مرض عقلى، بجعل العقل الباطن واعياً. إن العقل الواعى يتحمل السيطرة، إن لم تكن مطلباً له، فليس الإنسان إلا مجرد منتج نهائى خفى لعمليات التطور، ومع زيادة المعرفة بهذه العمليات، يحصل الإنسان على فرصة التأثير فى هذه العمليات، ويسيطر الإنسان على اتجاه ودرجة تطوره الخاص أكثر فأكثر. فى هذا الإطار النظرى، يصبح واضحاً أن التلاعب الواعى بالفولكلور ليس، حقاً، أمراً خارقاً للعادة، يضاف إلى ذلك أنه يمثل جزءاً من النزوع المتنامى بين الناس فى الثقافات المركبة لصياغة ثقافاتهم عملياً، بدلاً من تركها تصاغ بلا فاعلية من جانبهم. فى الواقع، سيكون على المفهوم الأمريكى للفولكلور أن يضع، فى حسابه، هذا الصدام مع الوعى الشخصى فى العمليات الشعبية.

يقدم الإحياء مثالاً آخر، لافتاً، على تعارض الوعى مع الفولكلور؛ إن إحياء الفولكلور يختلف كثيراً عن بقايا الفولكلور التى تظل عن طريق استمرار التقاليد، وتعد نتيجة لسلسلة تاريخية لم تنقطع عبر الزمن. على هذا قد يلى الإحياء انقطاع فى التقاليد. وقد يحدث الإحياء حتى بعد انقراض الموضوع برغم كل الفرضيات العملية. القضية هى أن الإحياء الفولكلورى عمل واع وظاهرة صناعية، وتظل البقايا، على العكس من ذلك، على قيد الحياة دون مساعدة من الوعى. يميل معظم علماء الفولكلور الأمريكيون إلى النظر إلى إحياء الفولكلور بارتياب، معتبرين هذا الإحياء، بصورة ما، إحياءً غير شرعى. علاوة على ذلك، وجدت فى الولايات المتحدة فرق للرقص الشعبى تعمل على تعلم وأداء الرقصات الشعبية، مثل: مطربو الأغانى الشعبية الذين يعملون على إحياء أغان غنيت قديماً.

إن المقارنة بين المتبقى وما يتم إحياؤه لن يساء فهمها؛ بمعنى أن علماء الفولكلور الأمريكيين يفكرون فى الفولكلور كما لو كان متبقياً على نمط ما ذهب إليه عصر نويل، علاوة على ذلك، وللأمانة، يجب أن نلحظ أن بعض علماء الفولكلور الأمريكيين فكروا فى الفولكلور باعتباره مكوناً من البقايا (Ma-randa, 1963)، حدث هذا فى حالة واحدة، قبل إحياء الفولكلور الذى لم يتم إحياؤه، وهذا يعنى أن الفولكلور كان قد مات. فى سنة ١٩٣١، كتبت Ruth Benedict مقالاً عن الفولكلور لدائرة معارف العلوم الاجتماعية، أوضحت فيه أنه فيما عدا بعض الحكايات الفولكلورية التى لا تزال تحكى فى جماعات ريفية، فإن «الفولكلور لم يتم إحياؤه باعتباره أثراً حياً فى الحضارة الحديثة»، وهذا يعنى «هكذا، وبمعنى صارم، أن الفولكلور أثر ميت فى العالم الحديث» (Benedict 1931)، وهذه ليست وجهة نظر الغالبية. وفى الواقع، كتبت مارثا وارين بيكويث Martha warren Beckwith فى العام نفسه، تقريراً ممتازاً عن المقاربة الأمريكية للفولكلور، لاحظت فيه أن «الفولكلور ليس مجرد بقايا ميتة، ولكنه فن حى»؛ إنه يتخذ باستمرار أشكالاً طازجة دائماً وينعش الأشكال القديمة (Beck-with 1931)، وعلقت بيكويث قائلة: «على سبيل المثال، إن مجتمع المدرسة كان عبارة عن جماعة شعبية لها أغانيها الخاصة وطقوسها».

لا يصر علماء الفولكلور الأمريكيون على إغفال أسماء مبدعى الفولكلور؛ فمن المعروف عن أغانى الاحتجاج أنها منظومة بواسطة وودى جاثرى Woody Guthrie، على سبيل المثال: «وداعاً، جميل أن تعرفت عليك»، تعتبر أغنية فولكلورية؛ لأن الشعب غناها ولكن مؤلف معظم الفولكلور غير معروف.

من المحتمل أن تكون معظم الطرق المرضية لتعريف المأثورات الشعبية موجودة فى قائمة تعداد أجناس وأشكال الفولكلور. فى قائمة نويل الجزئية: الأغانى العاطفية، الحكايات، الخرافات، اللهجة، الأساطير، الألعاب، الأمثال الشعبية، والألغاز، وهى تبقى دليلاً دقيقاً ومعقولاً على ما يظن عالم الفولكلور الأمريكى أنه الشكل الذى يجب أن يكون عليه الفولكلور. فى الواقع، هناك عدة محاولات معاصرة لإعادة صياغة قائمة الأجناس؛ فمثلاً اقترح وليم باسكوم مصطلح «الفن الشفاهى Verbal»؛ ليفرق بين الأشكال الشفاهية مثل: الحكايات الشعبية، والمثل، واللغز، وبين العادات والمعتقدات الدينية، وقال : « يمكن تعريف الفولكلور باعتباره فناً شفاهياً» (Leach 1949:398) . ويميل علماء الفولكلور الأنثربولوجيون، بصورة عامة، إلى التفكير فى الفولكلور بوصفه مكوناً من مواد شفاهية فى المقام الأول، وفى حالة الأغانى الشعبية، يكون النص فولكلوراً، ولكن المقطوعة الموسيقية ليست فولكلوراً (Bascom 1953 a: 285)؛ (ليس مهماً أن دارسى الأغانى العاطفية القدامى، مثل تشايلد، اعتبروا النصوص معزولة عن مقطوعاتها الموسيقية) . كمثال آخر على انحياز علماء الفولكلور الأنثروبولوچيين، هو استخدام ميلفيل جاكوبز Melville Jacobs «الأدب الشفاهى»، بدلاً من مصطلح «فولكلور»، حتى هذا المفهوم الأمريكى للفولكلور أضيق من مفهوم باسكوم «الفن الشفاهى». الفولكلور هو - بالنسبة إلى جاكوبز - أدب شفاهى يتكون من أساطير وحكايات، ولم يعتبر جاكوبز الألغاز والأمثال ضمن مصطلح «الأدب الشفاهى». إن السبب وراء الوضع الذى يتخذه علماء الفولكلور الأمريكيون يرجع إلى أن منظورهم للفولكلور هو أنه، فقط، واحد من مظاهر ثقافية عدة؛ هذا المفهوم للفولكلور يتعارض ما يعتقده علماء الفولكلور الأدبى الأمريكيون الذين مالوا إلى التأثر، كثيراً، بالمفهوم الأوروبى الشامل عن الفولكلور بكل تقسيماته الثانوية لعادات الشعب والحرف اليدوية والفن والموسيقى. برغم ذلك، فبالنسبة إلى المتخصص فى الأدب، كما هو الحال بالنسبة إلى علماء الفولكلور الأنثربولوچيين، فإن المفهوم الأوروبى عن «فولكسكنده» علم الشعوب Volkskunde و Marandal Folkivsforskmina) (1963: 81 مفهوم شمولى أكثر مما يلزم؛ لاشتماله على كل من الفولكلور والإثنوجرافيا. فى الولايات المتحدة، الفرق بين مواقف علماء الفولكلور الأنثربولوچيين وعلماء الفولكلور الأدبى هو أن المفهوم الأمريكى يؤكد على المواد الشفاهية، ولكنه، أيضاً، يشتمل على الموسيقى الشعبية، ودائماً ما يتم التفريق بين «شعبى» و«بدائى»، ويتعلق التفريق، فى جزء منه، بالبقايا المتصلة بالتقسيم الثنائى الأقدم لـ «فولكلور» و«الأسطورة». الموسيقى الشعبية، على سبيل المثال، وجدت بين الناس مع الكتابة، بينما وجدت الموسيقى البدائية بين الناس بدون الكتابة (ويطلق عليهم عادة «اللاأدبيين») . من المحتمل أن تندرج الموسيقى الشعبية والفن الشعبى والرقص الشعبى ضمن نشاط عالم الفولكلور، طبقاً للمفهوم الأمريكى للفولكلور، ولا تندرج الموسيقى البدائية والفن البدائى والرقص البدائى ضمن هذا النشاط، وقد تركت لاهتمام علماء الأنثربولوچيا. إن الاستثناء الواضح بالنسبة إلى التقسيم الثنائى لـ «الفن الشعبى البدائى» هو الحكاية الشعبية. إن أحد أجزاء عمل ستيث طومسون القياسى هو الحكاية الشعبية، المعنون

بـ «الحكاية الشعبية فى الثقافة البدائية فى الشمال الهندوأمريكى». وهناك اتفاق، من حيث المبدأ، بين علماء الأنثروبولوجيا والعلماء الذين يدرسون الفولكلور بوصفه أدباً على احترام المواد الشفاهية (مثلاً :الحكايات، الأمثال، والألغاز). المواد الشفاهية فولكلور، ولا يهم فى أى جزء من العالم وجدت.

يعد إهمال المواد غير الشفاهية أحد نتائج التأكيد على المواد الشفاهية. ونادراً ما درس علماء الفولكلور الأمريكيون فولكلور حركة الجسد بمعنى: الإيماءات، والرقص الشعبى، وحتى الألعاب.

إن «الفن الشعبى» وهو شكل آخر من أشكال الفولكلور غير الشفاهى التى أهملت. (لاحظ أن المصطلح «غير شفاهى» نفسه يشير إلى الأسبقية الممنوحة للمواد الشفاهية، ولقد أدمجت أشكال أخرى من الفولكلور معاً تحت فئة تشير إلى كونها غير شفاهية).

بينما يدعى كثير من علماء الفولكلور المحترفين، وعلى نحو محدد، أن مفهومهم عن الفولكلور لم يشتمل على الرقص الشعبى والفن الشعبى وصيغ الطهو الشعبية؛ فإن قليلاً منهم متورطون فى البحث فى هذه المنطقة. وبالنظر إلى غالبية دوريات الفولكلور الأمريكية: مجلة **الفولكلور الأمريكى**، مجلة **معهد الفولكلور**، فصلية **الفولكلور الجنوبى**، الفولكلور الغربى، يجد المرء القليل من المقالات التى تخصص لهذه المظاهر الفولكلورية. هناك فرق آخر، لافت، بين المفهوم الأمريكى للفولكلور والمفاهيم الأخرى ـ الموجودة فى أوروبا ـ عنه، وهو إهمال المهرجانات ؛ فثمة عدد من المهرجانات الأمريكية أو أيام احتفال، مثل: الكريسماس، عيد الفصح، أعياد جميع القديسين، وأعياد الميلاد، ولكن قليلاً من علماء الفولكلور يدرسونها. على العكس من ذلك، تمتلئ دوريات الفولكلور الأوروبية بدراسات للمهرجانات. إن الحجج التى يقدمها علماء الفولكلور الأمريكيون هى أن الرقص الشعبى، والفن الشعبى والمهرجانات الشعبية، ليست لها الأهمية نفسها فى الثقافة الأمريكية كما هى مهمة فى الثقافات الأوروبية. والحقيقة أن قليلاً من الأمريكيين يرتدون أزياء تقليدية (باستثناء جماعات قليلة مثل غير المتعلمين). من ناحية أخرى، لا يفسر هذا، على نحو تام، سبب إهمال علماء الفولكلور الأمريكيين الفولكلور غير الشفاهى. حتى الآن هناك قليل من العمل فى هذه المنطقة. ولسوء الحظ، هناك عدد قليل جداً من متاحف الفنون فى الولايات المتحدة، وباستثناء عدد قليل من المعاهد، مثل متحف الفلاحين فى كوبرستون ونيويورك، لا يجد المرء شيئًا يقارن مع متاحف الفنون الأوروبية.

لا ينحصر المفهوم الأمريكى للفولكلور، بالطبع، فى إمكانات البحث المتاحة فى الولايات المتحدة؛ إذ يتكون الفولكلور بالنسبة إلى معظم علماء الفولكلور الأمريكيين من عدد من الموضوعات الثقافية المحددة التى تنتقل عادة من شخص إلى آخر. عادة تنتقل الموضوعات الشفاهية والمغناة شفاهيًا؛ ويتم تعلم الموضوعات غير الشفاهية عن طريق المشاهدة والتقليد (مثل الألعاب والرقص الشعبى). وقد تشتمل بعض الأشكال الثقافية المحددة على: الأسطورة، الخرافة، الحكاية الشعبية، النكتة، المثل، اللغز، المعتقد الخرافى، التعويذة، العبادة، اللعنة، القسم، الإهانة، المحاججة، التوبيخ الساخر، السباب، عيوب النطق، صيغ الترحيب والوداع، العبارة الشعبية (مثل اللهجة العامية)، علم دراسة أصل الكلمات، التشبيهات (مثل أبيض كالثلج)، الاستعارة الشعبية (مثل أن يقفز من حلة الشواء إلى النار)، الأسماء (مثل أسماء التدليل أو أسماء الأماكن)، الشعر الشعبى الذى يتراوح بين الملاحم الشعبية المطولة و شعر الأطفال المنظوم الذى يستخدم عند اللعب بالكرة ونط الحبل، واللعب بأصابع القدمين واليدين، وتدليل الأطفال، وأغانى الحساب (لتحديد الفائز فى الألعاب)، والأغانى التى تستخدم لتنويم الأطفال. هناك، أيضًا، مثل هذا النظم الشعبى المكتوب مثل مخطوطة كتاب الشعر، والكلمات المكتوبة على الأضرحة، والكلمات المكتوبة فى دورات المياه. تشتمل الأجناس غير الشفاهية الشائعة على: الرقص الشعبى، والدراما الشعبية، والرسم الشعبى، والزى الشعبى، والمهرجان الشعبى، والألعاب، والنكت العملية (أو المزح)، والإيماءات. يشتمل الفولكلور، أيضًا، على الأشكال الرفيعة مثل: موسيقى الآلات الشعبية (مثل موسيقى الكمان). والأغانى الشعبية مثل (الأغانى العاطفية والتهويدات)، ومثل الأشكال الصغيرة، كالألعاب المعتمدة على الذاكرة، والتعليقات التى تصنع انطلاقات جسدية (مثل التجشأ أو العطس)، والأصوات التى تستخدم فى استدعاء أو السيطرة على الحيوانات. هذه القائمة شاملة جداً، ولكنها ستوحى بالطبيعة العامة للمفهوم الأمريكى للفولكلور.

سنختبر، ولو على نحو سريع، المفهوم الأمريكى لمواد الفولكلور بأن نهتم بكل من «فولك folk" و «لور Lore"، سيكون على أن أعود ـ باختصار ـ إلى مفهوم الفولكلور باعتباره علماً. أحد الصعوبات هى أن المفهوم الأمريكى لعلم الفولكلور ليس أكثر دقة من مفهوم الفولكلور باعتباره مواداً.

المشكلة الأخرى هى أن العلم مشتق، إلى حد كبير، من المفاهيم الأوروبية للفولكلور التى من الصعب أن نفرق فيها بين أى مظهر من مظاهر العلم الذى قد يعد أصلياً بالنسبة إلى علماء الفولكلور الأمريكيين. السؤال قد يتخذ الصيغة التالية: بأية طريقة، إذا كانت هناك طريقة، يختلف المفهوم الأمريكى للفولكلور عن المفاهيم التى يتبناها الأوروبيون؟

تاريخياً، يظهر علماء الفولكلور الأمريكيون عامة بوصفهم مقلدين أكثر منهم مبدعين. لقد وجدت جمعية الفولكلور الأمريكى، بوضوح، أن قواعد الجمعية الإنجليزية «قد ساعدت جمعية الفولكلور الأمريكية باعتبارها نموذجاً للقواعد» (Nwell 1888, 6:79). ومما يعد أكثر أهمية، أن نظريات ومناهج الفولكلور كان قد تم تبنيها عن طيب خاطر، من قبل علماء الفولكلور الأمريكيين. لقد استخدم «توماس كران»، الأستاذ بجامعة كورنل، والذى قد يعد رائد الدارسين الأمريكيين للحكاية الشعبية فى القرن التاسع عشر، فى بحثه نموذج المنهج الأوروبى المقارن. أوضح كران طريقته، بجلاء تام، فى واحدة من المقالات الأولى فى مجلة الفولكلور الأمريكى عن «انتشار الحكايات الشعبية» (١٨٨٨)؛ حيث قدم كران مراجعة سريعة للمناهج الأوروبية بوصفها مناهج دراسة للفولكلور واقترح إمكان تطبيق هذه المناهج على المواد الأمريكية. فى وقت مبكر، استعار دانيال برينتون "Daniel G. Brinton" وجون فيسك "Jone Fiske" من النظريات الأوروبية المختلفة، علم أساطير الشمس البارز (٢)، واستعار دارسو الفولكلور الأمريكيون أعمالاً نظرية قليلة ومهمة. هناك ما يغرى المرء بالسؤال عما إذا كانت أية دراسة أمريكية للفولكلور لها أهمية بالنسبة إلى نظرية الفولكلور بصفة عامة، مثل الإسهامات الإنجليزية كتحليلات أولريك Olrik لقواعد الملحمة، وآراء فون سيدوف Von Sydow عن حاملى التقاليد المعلومين والمجهولين، وقواعد آرنى Aarne للتغير، أو مفهوم مالينوفسكى Malinowski الوظيفى للأسطورة بوصفها دستوراً نفسيًا للمعتقدات. يكاد يكون معظم النقاش النظرى والمنهجى فى الدراسات الفولكلورية الأمريكية، فى الأساس، إفراغًا للمفاهيم الأوروبية فى قالب جديد (Beckwith 1931 and dorson 1936 b) ويجتاح المرء انطباع هو أنه لم ينقل الفولكلور الأمريكى كثيراً من المواد عن الفولكلور الأوروبى فحسب؛ بل كثير من نظريات ومناهج دراسة الفولكلور التى وظفها تقليدياً علماء الفولكلور الأمريكيون، أيضاً، مستعارة من أوروبا، حتى فى مناطق التجميع والتصنيف حيث وضع الدراسون الأمريكيون بصمتهم يرى المرء التأثير الأوروبى.

يركز فرانسيز جيمس تشايلد، تحديداً، فى استهلاله للجزء الأول من مختاراته الشهيرة: الأغانى العاطفية الشعبية الإنجليزية والاسكتلندية، على أنه «تتبع، عن قرب، خطة جروندفيج Grundtvig فى الأغانى العاطفية الشعبية الدانمركية» (ص ix). وبالنظر إلى مختارات تشايلد للأغانى العاطفية فى هذا المجال، يلاحظ أن حقل العمل هذا قد نبه إليه أحد الجامعيين وهو سيسل شارب Cicil Sharp فى جنوب أبالاشين. لقد غلبت الحالة نفسها على تصنيف الحكايات الشعبية والألغاز. وبعد فشل ستيث طومسون فى استخدام دراسة رموز الحكاية لـ Aarne، سنة ١٩١٠، فى رسالة الدكتوراه التى قدمها، سنة ١٩١٤، لجامعة هارفارد: «المستعارات الأوروبية والتماثل فى حكايات الجنوب الهندوأمريكى»، (أو، فى المنشورات الجزئية، الحكايات الأوروبية بين الهنود الأمريكيين فى الشمال) صنع أكثر من تحسين جدير بالاحترام من خلال تعديل قائمة آرنى (فى سنة ١٩٢٨، ومرة ثانية سنة ١٩٦١)، حتى فكرة عمل فهرس للموتيفات، بوصفها مقابلاً لأنماط الحكايات، قد وضحت لـ آرنى، وآرثر كريستنسن، وألبرت فيسليسكى، قبل أن يشرع طومسون فى مهمته الشاقة (Tompson 1964: 422). لا يعنى هذا التقليل من شأن الوقت الطويل جداً «والدراسة التى خصصها طومسون لمشاريعه الشهيرة، ولكننا، فقط، نريد التأكيد على أن الأفكار المؤكدة الأساسية جاءت إليه من أوروبا. فى الفترة نفسها، يستطيع المرء أن يسجل أن مخطط تصنيف الألغاز الذى قام به تايلور والموجود فى عمله: «الألغاز الإنجليزية فى التقاليد الشفاهية»، هو تعديل لعمل آخر قام به روبرت ليمان أولاً، هو: «مختارات الألغاز الأرجنتينية». بقدر ما تدرب علماء الفولكلور الأمريكى أو تأثروا، بشدة، بـ «ستيث طومسون وآرثر تايلور» بقدر ما هيمنت المفاهيم الأوروبية على دراسة الفولكلور الأمريكى. وقد تم تشجيع بعض الطلاب على تصنيف أسلوب الحكى أو فهرس الموتيفات، وتم تشجيع آخرين على تطبيق المنهج المقارن الأوروبى على المواد الهندوأمريكية.

ما الافتراضات النظرية المؤكدة على أن الأوروبيين اشتقوا المفهوم الأمريكى للفولكلور؟ أولاً، علينا أن نتذكر أنه، فى القرن التاسع عشر الأوروبى، انصب الاهتمام على الفولكلور بوصفه علماً تاريخياً كان هدفه إعادة بناء تاريخى للماضى. طبقاً لهذه الرؤية، يقدم الفولكلور مفتاحًا للماضى بتطبيق المنهج المقارن، بعد صقله سنة ١٨٨٦، «على المنهج التاريخى الجغرافى أو الفنلندى، حيث يمكن أن نصل إلى شكل افتراضى

لموضوع الفولكلور، يوضح، بالإضافة إلى ذلك، الطرق الممكنة ،إن لم يكن المحتملة، لانتشار الموضوع. في الولايات المتحدة، فكر تشايلد ونويل وكيتريدج وطومسون وتايلور في إعادة بناء أشكال الماضي من الفولكلور الحالي. وكأسلافهم الأوروبيين، اهتم علماء الفولكلور الأمريكيون بالماضي. لقد تم جمع الفولكلور الحالي، بصورة مبدئية، لكي يلقي الضوء على الماضي تاريخيًا. حتى التطوير الذي أدخل على أحد الإسهامات الأمريكية الرئيسية في نظرية الفولكلور- نظرية الصياغة الشفاهية د. باري ولورد- كان الدافع إليه الولع بالماضي. لقد أوليت الرعاية - بصفة رئيسية - إلى حقل العمل الواسع في يوغوسلافيا والتحليلات التفصيلية للملاحم الشعبية الصربية - الكرواتية، أملاً في أن تحليلاً لإبداع ملحمي في الوقت الحاضر، سوف يلقي الضوء على تقنيات صنع الملحمة التي استخدمت من أيام هوميروس. إن فكرة دراسة الحاضر لاكتشاف الماضي تنسجم تمامًا مع أهداف إعادة البناء التاريخي في القرن التاسع عشر.

تظل النزعة التاريخية في مدرسة الفولكلور الأمريكية نزعة قوية. لقد قدم ألكسندر هـ. كراب Alexander H. Krape، أحد علماء الفولكلور الأمريكيين، الذي تأثر كثيراً بالمدرسة الأوروبية، عرضًا واضحًا في كتابه «علم **الفولكلور**» جوهره أن الفولكلور علم تاريخي (P.xv). وحديثًا، ناقش دورسون أن: «... المقاربة الوحيدة الهادفة للتقاليد الشعبية في الولايات المتحدة يجب أن تصنع ضد خلفية التاريخ الأمريكي» (1959:5 and 1959 6). على أية حال، فإن دورسون كان أكثر ولعاً باستخدام التاريخ لفهم أهمية الفولكلور، أكثر من التقيد بقاعدة استخدام الفولكلور لإعادة بناء التاريخ.

لقد فضل علماء الفولكلور الأنثروبولوجيون الأمريكيون المقاربة التاريخية للفولكلور نتيجة تأثرهم بـ فرانز بواس Fransze Boas، وانصب بحثهم، كزملائهم الأدبيين، على التحقيق من تصنيف وانتشار نماذج لموضوعات فولكلورية بعينها. برغم ذلك، أسهم علماء الفولكلور الأنثروبولوجيون في المفهوم الأمريكي للفولكلور بتوثيق خطأ الفكرة القديمة القائلة بأن الفولكلور يعكس الماضي فحسب. لقد اعتبر بواس (1916:393) الفولكلور مرآة للثقافة، وأن فولكلور الشعب يعد سيرة إثنوجرافية للشعب. لقد عنى ذلك أن الفولكلور الذي يمكن أن يكون مفتاحًا للماضي، هو، بطريقة مماثلة، عاكس لثقافة الحاضر، وهكذا، فهو يعد، أيضًا، مفتاحاً للحاضر. إن أهمية هذا التحول في المفهوم الأمريكي للفولكلور لا يمكن أن تكون أمراً مبالغًا فيه، فإن لم يكن الفولكلور مقيداً بالآثار الميتة، بل مشتملاً على المواد الحسية، كان معنى ذلك أن دراسة الفولكلور ما كان لها أن تتقيد بالبحث عن الأصول. برغم ذلك، لابد من البحث عن الوظائف الحالية للفولكلور.

كان لهذا التفريق بين الفولكلور بوصفه نتاجًا للماضي، والفولكلور بوصفه عاكساً للحاضر أثراً حاسمًا في علم مناهج الفولكلور. فإذا كان الفولكلور مقيداً بآثار الماضي البعيد الحية التي لا وظيفة لها، فلن يكون هناك ما يدعو إلى ملاحظة الفولكلور في سياق؛ لهذا السبب، فإن عالم الفولكلور الأمريكي المستشرق في الماضي كان مهتمًا فقط، بتجميع النصوص. لقد تم تسجيل الحد الأدنى من المعلومات عن الراوي، مثلاً: الاسم، السن، إضافة إلى مكان وتاريخ التسجيل، ولكن لم تجر محاولة لاكتشاف كيفية استخدام هذا الموضوع أو كيفية نظر الراوي نفسه للموضوع. من ناحية أخرى، أصبح علماء الفولكلور الأمريكيون المستشرقون في الحاضر أكثر ولعاً بآليات استخدام الفولكلور في مواقف بعينها. لقد أدى الاهتمام بتسجيل الفولكلور في سياقه إلى متطلبات وتقنيات جديدة عند تجميع الفولكلور (Goldstien 1964, see also Dunds 1966 a) مثلاً: كيف يقيِّم الراوي ويأول الحكايات التي يحكيها؟ ما مبادؤه الجمالية؟ فإذا وجد أدب شفاهي، وجد، من ثمَّ، أوحتماً، «نقد أدبي شفاهي». وكما ينتقل الفولكلور من جيل إلى آخر تنتقل، أيضاً، المواقف التقاليدية والتأويلات الفولكلورية المنقولة بطريقة مشابهة، وإن لم تكن، دائماً، مترابطة شكلياً. إن العامل السياقي الآخر هو مجموعة القواعد التي تحدد ما إذا كان شخص ما سوف يستخدم موضوعاً فولكلورياً بعينه في حالة ما أم لا. ما الذي يجعل، مثلاً، من الأمثال مناسبًا، ويجعل آخر غير مناسب؟ إن قواعد استخدام الفولكلور، أو كما أطلق عليها «إثنوجرافيا الفولكلور الشفاهي»، قد بدأت تدرس تواً (Arewa and Dunds 1964).

إلى جانب التغيرات في المفاهيم الأمريكية للفولكلور من «الماضي» إلى «الماضي والحاضر»، من «المتبقي حيًا» إلى «الباقي حيًا والعامل الوظيفي»، يكتشف المرء نزوعًا إلى الانتقال من المقاربة التاريخية الضيقة للفولكلور نحو استشراف أوسع، يشتمل على المنظور التاريخي والمنظور السيكولوجي. هناك مقاومة هائلة في مدرسة الفولكلور الأمريكي لتطبيق المبادئ السيكولوجية على مواد الفولكلور. وهناك سببان لذلك على الأقل، الأول، هو أن هناك قراءة أدبية مصاحبة للفولكلور تأتي مع النزعة التاريخية. فبالنسبة إلى «بوز»، ما كان موجوداً في الثقافة كان موجوداً في الفولكلور أيضاً، ولم يشغل

«بوز» نفسه بالمواد التى هى موجودة فى الفولكلور، ولم تكن موجودة فى الثقافة (Jacobs 1959 b) . لم يكن الفولكلور قد تم استيعابه بوصفه مخرجاً، تم التصديق عليه اجتماعياً، للأفكار والأفعال المحرمة. ولم يلتفت إلى أن أحد موضوعات الفولكلور يمكن أن يفيد باعتباره أداة ناقلة تتطلب فرداً يمكن أن يفعل ما لا يسمح له بفعله فى الواقع اليومى (مثلاً فى ألعاب الغزل، يمكن للغريب أن يقبل، فى ألعاب القنص، يكون العدوان الفيزيائى أمراً إجبارياً).

علاوة على ذلك «لم ينشغل بوز بالمحتوى غير العقلانى فى كثير من المواد الفولكلورية: الغيلان آكلة لحوم البشر، الألعاب السحرية، وما أشبه ذلك. لقد اتفق كل من علماء الفولكلور الأنثروبولوجين والأدبيين فى تفضيلهم للمقاربة التاريخية الأدبية للفولكلور، فى مقابل المقاربة السيكولوجية والرمزية. وإذا تحدث علماء الفولكلور الأمريكيون عن المقاربة السيكولوجية، فإنهم يتحدثون، فقط، للحط من شأنها وتعنيفها.

السبب الثانى، وقد يكون الأهم، للعداء القوى تجاه التأويل النفسى للمواد الشعبية، ناجم عن المفهوم فوق العضوى Superorganic للفولكلور، وقد اتفق كل من علماء الفولكلور الأنثروبولوجيين والأدبيين على هذا المفهوم؛ فالنسبة إلى الأنثروبولوجيين: الفولكلور جزء من الثقافة، أما الثقافة، فقد اعتبرت عملية تجريدية مستقلة ومنفصلة تنماز عن السلوك الإنسانى الذى يكون الفولكلور مثبتاً ضمنه. إن فوق العضوى Superorganic هو مستوى فذ من الواقعية، مستقل عن، وليس أقل من، العضوى، كأن تقول: إنسان man. هكذا، ساد الظن بأن النماذج المجردة أو المبادئ المجردة تسيطر على الإنسان وقد ساد علماء الفولكلورالأدبيين الاعتقاد بأن الفولكلور محكوم بقوانين وضعت غير مستقلة عن الأفراد بصورة نظرية، ويمكن للمرء أن يكتشف هذه القوانين وآلياتها دون الإشارة إلى البشر الذين كانوا موضوعاً لها. اعتبرت المبادئ فوق العضوية شيئاً مادياً تماماً، منح «حياة» خاصة به. هكذا، يتساءل ستيث طومسون Stith Thompion (1946: 426) عما إذا كانت الموضوعات الحوافز Motivs تتحد بحرية أو أن بعضها منفصل عن البعض الآخر، وكل منها «يحيا حياة مستقلة كفرد - موضوع، حكاية - نمط؟ المسألة، هنا، ليست، فقط، أسلوب التعبير، ولكنها سؤال جوهرى عن المبدأ النظرى. يتحدث علماء الفولكلور الأدبيون عن «حياة تاريخ» حكاية أو أغنية، وليس عن «حياة تاريخ» الناس الذين يحكونها أو يغنونها. لقد تم إدراك هذا الفصل الصناعى بين الفن والناس؛ فيتحدث طومسون عن التأثير الشخصى الذى قد يكون لجامع فولكلور هاو على الراوى الخاص به، ويلاحظ، من ثم، أن «عالم الفولكلور المقارن يشوش عليه بمثل هذا التأثير... إذا كان شغوفًا بالناس الذين يحكون الحكاية، أو يغنون الأغانى، فإن مثل هذا الشغف هو شغف طارئ تماماً» (1938:2)، ولاتزال دراسة النص الفولكلورى دون سياق، ودون الإشارة إلى الشعب مستمرة. المنطقى أنه إذا كان الفولكلور ظاهرة فوق عضوية يمكن دراستها دون الإشارة إلى الناس تكون الحاجة إلى دراسة نفسية هؤلاء الناس واضحة. من خلال هذه الاستنتاجات المترتبة على المقدمات، لا تتطلب دراسة الفولكلور الاستعانة بتحليلات سيكولوجية الأفراد (Dunds, 1965) . من المشجع أن نلحظ أن أهمية الفرد ونفسيته أصبحت أمراً مدركاً، الآن، فى الأنثربولوجيا الأمريكية. من ناحية أخرى، أطلق على فرع ثانوي من الأنثروبولوجى «الثقافة والشخصية»، ويتضمن - بوضوح - أن الشخصية ليست جزءاً من الثقافة ولكنها شئ منفصل عنها. عند دراسة الفولكلور، افترضت، بالكاد، علاقة بين الفرد وسيكولوجيا المجتمع، والمواد الفولكلورية. علاوة على ذلك، وبرغم التقليد الأدبى التاريخى، والتأثير القوى للمدرسة فوق العضوية، فى مدرسة الفولكلور الأمريكية، يمكن للمرء تخمين أن المفهوم الأمريكى للفولكلور سوف يصبح انتقائيًا على نحو كاف، يمكن معه أن يفيد من النظريات السيكولوجية (Fischer 1963) .

إن أحد أكثر المقاربات السيكولوجية الخادعة للفولكلور هى تلك التى وظفها ابرام كارديتر Abram kardiner، الطبيب النفسى. فقد تبنى كاردينر نظرية فرويد الجديدة التى تقول بأن الفولكلور مثل الدين، نظام إسقاطى مشتق، فى جزء منه، من مرحلة الطفولة (وبصفة خاصة، العلاقة بين الابن والأب) وقد أضاف عنصر النسبية الثقافية الضرورى. بكلمات أخرى، رأى كاردينر، أنه كما تختلف علاقة الابن / الوالد فى ثقافات مختلفة، سيكون المحتوى الفولكلورى بالمثل، مختلفًا فى هذه الثقافات (Kardiner 1939 and 1945) . لقد قارنت الدراسات الأكثر حداثة بين نتائج مثل هذه الاختبارات السيكولوجية مثل اختبار T.A.T وبين أساطير الثقافة نفسها. إن تشابه الثيمات مدهش (koplon 1962) . وتنحصر الأهمية، لدى علماء الفولكلور، فى أن الحكاية الشعبية، أو الأغنية الشعبية، هى عبارة عن اختبار (T.A.T) طبيعى (اختبار وعى استبطانى بالذات) بينما يقدم عادة الاختبار السيكولوجى، إلى ثقافة ما، من الخارج، وقد لا يختبر ما يقال إنه مخصص لاختباره. إن الحكاية الشعبية، أو الأغنية الشعبية هى إسقاط للشخصية من داخل الثقافة.

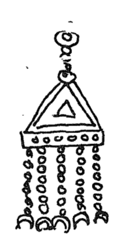
ومن خلال هذا الرأى الحديث لبوز عن الفولكلور باعتباره مرآة الثقافة، يكون من الممكن أن نتصور الفولكلور بوصفه مانحًا لوسيلة ثمينة لرؤية ثقافة ما، من الداخل إلى الخارج، بدلاً من رؤيتها من الخارج إلى الداخل. يشتمل هذا على الفكرة اللازمة عن الفولكلور بوصفه مصدراً للمقولات الفطرية. تمتلك كل ثقافة نظامًا خاصًا بها لتجزئ الواقع الموضوعى. قد يكون هناك مقولات منطقية، لغوية أو دلالية مختلفة. تختلف المفاهيم عن المكان، الزمان، العدد، الوزن، المسافة، الاتجاه، وأشياء كثيرة أخرى، من ثقافة إلى أخرى. المثال الواضح على ذلك، هو أن ألوان الطيف تقسم بصورة مختلفة فى الثقافات المختلفة، ومن الأسلس، بالنسبة إلى هؤلاء الشغوفين بفهم كيف يحيا الناس وكيف يفكرون، أن يكتشفوا وأن يصفوا هذه المقولات الفطرية ذات الأصل الواحد؛ لكنه من الصعب بالنسبة للجامع أن يضع جانبًا مقولاته الفطرية الخاصة به. إنهم «طبيعيون» إلى درجة يمكن معها ألا يسألون. ولكن فى فولكلور الناس، تسجل التصنيفات الفطرية، أو يسمح بتسجيلها. إن هذا يعنى أنه بتجميع وتحليل الفولكلور، يمتلك المرء فرصة ممتازة للحصول على هذه المقولات الحاسمة.

يعد المفهوم الأمريكى للفولكلور فرعًا معرفياً، ظهر ليظل فى عملية تغير مستمر، وفى الوقت الذى يظل فيه تراث إعادة البناء التاريخى الأوروبى والمنهج المقارن على حاله، فقد تحدث تجديدات أمريكية نابعة، جزئيًا، من المصادفة التاريخية لعلماء الفولكلور الأمريكيين العاملين على المواد الفولكلورية البدائية. ولايزال الفولكلور علمًا تاريخيًا، ولكنه أيضاً علم من العلوم الاجتماعية، ومع وجود دراسات ماجستير ودكتوراه فى جامعات ريادية مثل جامعة إنديانا وجامعة كاليفورنيا وجامعة بنسلفانيا، فإن ذلك يعنى أن جيلاً جديداً من علماء الفولكلور المحترفين قد بدأ يولد. بالنسبة إلى هؤلاء الفولكلوريين، ليس هناك صعوبة فى المصالحة بين المقاربات الأدبية والأنثروبولوچية للفولكلور. إن الثمار التى يمكن الحصول عليها من التوفيق بين المنهج المقارن والمنظور السيكولوچى ترجح، إلى حد ما، أن المفاهيم الأمريكية للفولكلور سوف تتغير بصورة عنيفة فى العقود القادمة، أكثر مما تغيرت فى كل السنوات التى درس فيها علماء الفولكلور الأمريكيون الفولكلور.

الهوامش

١ - انظر على سبيل المثال: Ramos (1958), vega (1960), Carvalho Neto (1956 a and 1962), and Morote Best (1950). For Useful Survey, see Moedano (1963).

٢ - Dorson (1955) includes a critique of these men among the followers of Maxmüller' for their original writings, see Brinton (1868) and Fiske (1873).



احتفالية السبوع

التاريخ - العادة - المعتقد

د. شوقى عبد القوى عثمان حبيب

إن الاحتفالات الشعبية، فى مختلف مناسباتها، وما يصاحبها من ممارسات، من المظاهر المحببة للنفس؛ لما تحمله فى طياتها من فكرة المشاركة الجماعية، والتكافل بين الناس، فضلاً عن مظاهر الفرح والسرور.

ويؤدى غالبية المشاركين طقوس أو ممارسات تلك المناسبات تلقائياً، دون تفكير فى مغزى هذا، أو لماذا يؤدى بهذه الصورة، وإن كان المشاركون يحرصون على دقة الخطوات التى يشتمل عليها الاحتفال وترتيبها؛ إنه الميراث الثقافى المتوارث عبر الأجيال.

وقد أخذت مثالاً لهذه المناسبات ، مناسبة السبوع: وهو احتفال يقام بمناسبة بلوغ الطفل - سواء أكان ذكرًا أم أنثى - سبعة أيام من العمر.

والسبوع، بما يجرى فيه من ممارسات، وما يحتويه من معتقدات، موضوع غامض، خاصة عند محاولة تفسير تلك الممارسات أو المعتقدات؛ بل حتى عند محاولة معرفة سبب اختيار اليوم السابع، وكذلك معرفة تاريخ بداياته؛ فالإجابة جاهزة، لقد وجدنا آباءنا لذلك فاعلين. ولماذا يعمل ذلك؟ فتأتى الإجابة غالباً: «أصله بركه».

ويعتبر السبوع جامعًا لجميع عناصر التراث الشعبى من مقولات أدبية إلى عناصر مادية وفنون تشكيلية و معتقدات واحتفالات.

ولقد رأى الباحث أن يسبر غور التاريخ، ويقلّب صفحات الماضى، منتهيًا بتسجيلات الحاضر التى شملت مختلف المجتمعات الحضرية والريفية والصحراوية؛ لكى يحاول الوقوف على مدى التشابه والاختلاف فى احتفالية السبوع ومعتقداته عند المصريين.

ويذكر الدكتور عبدالعزيز صالح أن المصريين فى عصر الفراعنة لم يعرفوا احتفال اليوم السابع للطفل، وإن مورس الاحتفال بمولد الطفل.

فكان أهل الحامل يستعينون بالقابلة (الداية) تصحبها مساعدة أو أكثر، ويصحبها من يحمل لها كرسي الوضع. وذكرت بردية إيبرس أحد عشر دواءً قيل عنها إنها لتيسير استخلاص الوليد من بطن السيدة، كما يستعينون برقى رجال الدين أو رقى السحر، فثمة رقية اشترطت أن يتلوها الكاهن المرتل بنفسه .... فإذا تم الوضع قطع الحبل السرى للوليد، وغسل بالماء، وأرقد على مهد مناسب من قوالب الطوب مغطى بقطع من الكتان. وقد صورته قصة «رودجدة»، التى رُدّت أحداثها إلى بيت متوسط الحال من الدولة القديمة. ويستقبل المولود بمظاهر الفرح والحبور وإسباغ الأمانى الغالية عليه.

وتذكر القصة السابقة، التى تصور ميلاد ثلاثة توائم لامرأة مباركة هى «رودجدة»، أنه بعد أربعة عشر يومًا تطهرت النفساء[1]، واستعدت لمأدبة متواضعة أرادت أن تولمها للمهنئين وتشكر بها ربها على ما وهبها من سلامة وبنين (ربما كان هذا فى مقابل حفل السبوع المعاصر)[2]. وكان المصريون شغوفين بمعرفة المستقبل، وكانوا يعتمدون، فى هذا، على مجموعة من سبع معبودات معروفة باسم - الحاتحورات - لمعرفة ما قُدّر للمولود الجديد، فكانت هذه المعبودات تحوم مختفية عن الأنظار حول وسادة الطفل، وتخبر بصفة قاطعة عن كيفية موت الطفل[3]، إذًا، لم يعرف المصريون القدماء احتفال السبوع أو اليوم السابع، وإن احتفلوا بمولد الطفل فى اليوم الرابع عشر أو بعده.

وفى العصر القبطى، كان أول احتفال عائلى بالطفل يتم فى اليوم السابع، فتدعو العائلة الكاهن ليبارك الوليد، ويرفع صلاة شكر لله من أجل سلامة الوالدة، وتسمى «صلاة الطشت»؛ نظرًا لاستخدام الطشت فى غسل الطفل فى ذلك اليوم، وخلال هذا الطقس يشترك الكاهن مع الوالدين فى اختيار اسم قبطى للوليد - يختارونه غالبًا من أسماء: القديسين والشهداء والمشهورين بمثلهم العليا، ولهم فى ذلك طرق مختلفة: فالبعض يختار اسم القديس الذى ولد الطفل فى يوم عيده أو ذكرى استشهاده، والبعض يختار سبعة أسماء لقديسين مختلفين، ويطلق أسماءهم على سبع شمعات، والشمعة التى تستمر مضيئة إلى آخر الحفل، يطلقون الاسم الذى تحمله على الوليد، وأحيانًا يكون الاسم قد أُعد من قبل بأن نذر أحد الوالدين تسمية الوليد باسم القديس الذى استشفع به فى وقت ضيقته.

ودفع حب المصريين للقديسين والشهداء إلى إطلاق أسمائهم على أبنائهم، سواء كان اسم القديس من أصل مصرى، أو يونانى، أو سريانى.

الأمر الذى اختلط على البعض فجعلهم يتشككون فى مصرية حاملى هذه الأسماء. فكانوا ينسبون مشاهير العلماء والقديسين المصريين إلى اليونان لمجرد أن الاسم أصله يونانى[4].

وتتضح مظاهر الاحتفال، باليوم السابع لميلاد الأطفال بمصر، فى العصر الإسلامى؛ حيث تبدأ الحفاوة بالطفل منذ مولده.

فكانت القابلة تحضر قبل الوضع دون اتفاق على أجر معلوم، وحدث لذلك كثير من المنازعات والمشاحنات، وإذا دخلت القابلة بيتًا حُرِّم على غيرها من القابلات دخوله، ويعللن ذلك بزعمهن أن دم المولود ودم أمه قد وقع على يد القابلة الأولى فلا يدخل غيرها فيه، ومن فعلت ذلك منهن وقع بينها وبين القابلة الأولى وأهل البيت خصام وشجار، ويعتقد أن فعل ذلك محرم.

وقد جرت العادة على أن تأخذ القابلة الثوب الذى نزل فيه المولود، ولاحظ ابن الحاج أنه إذا كان أهل المولود فقراء تركوه بدون عناية حتى لا يخسرون الثوب الذى سوف تأخذه القابلة على حين كان البعض يتفاخر بالثوب الذى نزل فيه المولود.

ويستقبل المولود بالزغاريد وضرب الدفوف والرقص ويستمر ذلك طوال الأيام السبعة ليلاً ونهارًا؛ فكل من تأتى مهنئة يجدد لها اللهو واللعب والرقص، وكذلك كانت توضع المزامير والأبواق على الأبواب[5]، ويبدو أن هذه مبالغة؛ فمن غير المعقول أن الوالدة تحتمل هذا الزمر والطبل على الأقل فى اليومين الأولين[6].

وعند قطع سرة المولود، يجتمع حوله حشد كبير من الأطفال. وقد شاع فى تلك العصور اعتقاد بأن كل من لا يحضر قطع سرة المولود من الأطفال تحولُ عيناه، وربما يكون كثير البكاء فى طفولته، وكانت العادة أن يبقى أهل الوليد على السكين التى قطعت بها عند رأسه مادامت أمه جالسة عنده: فإذا قامت حملتها معها، وتظل تفعل ذلك أربعين يومًا حتى لا يصيبها شيء من الجان حسب اعتقادهم، وأيضًا إذا حتّمت الضرورة على الأم مغادرة المنزل لأمر ما ولم يكن عندها من

يجالس المولود، أن تضع بجواره كوباً مملوءاً بماء، وشيئاً من الحديد، وكان المولود الذكر يلقى عناية أكبر من الأنثى، ويتعين على والده أن يقيم «وليمة مولود ذكر»، يدعو إليها الأهل والأصدقاء ، ويفرطون في عمل ألوان الطعام الفاخر، هذا عدا مظاهر التكريم التي تضاعف لأم المولود في هذه الحالة.

وفي **ليلة السبوع**، يُوضع عند رأس المولود الختمة واللوح والدواة والقلم ورغيف من الخبز وقطعة من السكر إن كان فقيراً. أما إذا كان المولود من ذوي السعة، جهزوا له رغيفاً كبيراً وقمعاً من السكر وطبقاً من الفاكهة، وقفة من النقل ويسمونه بالنشور، وشمعاً. ويفرق كل ذلك في صبيحة تلك الليلة، وكان الناس، في تلك العصور، يعتقدون أن من يأخذ تلك الأشياء تناله البركة ولايصيبه الصداع، كما كانوا يعتقدون أن الملائكة تكتب بالدواة والقلم ما يجري على المولود في عمره إلى حين موته.

كذلك كانت تعمل للمولود عصابة يكتب عليها سورة يس أو غيرها من آيات القرآن الكريم ويعصّب بها في يومه السابع.

وأيضاً، كان يؤتى ببعض الملح؛ يصبغ بعضه بالزعفران، والبعض الآخر بالزنجار، ويخلط فيه شيء من الكمون الأسود ويوقد الشمع الذي عند رأس المولود. وتلبس الأم ثياباً حسنة ويدرن بها وبولدها في البيت كله والقابلة أمامها حاملةً المولود، وأمام القابلة امرأة أخرى تحمل طبقاً به الملح المخلوط، وتقوم بنثره في أرجاء البيت يميناً ويساراً فضلاً عن إحراق نوع من البخور خاص بالولادة يزعمن أنه ينفع من الأمراض والكسل والعين والجان والشر كله(٧). ومن العادات المتبعة في هذا اليوم، عند أغلب الناس أن يقوم أهل المولود بعمل الزلابيا أو شرائها، وكذلك تعمل العصيدة(٨)، ويفرقون ذلك على الأهل والجيران كما يفرقون النقل.

كذلك لابد من كسوة جديدة لأهل البيت، وكذلك تجديد كل ما يحتاج إليه البيت حتى الحصير لابد من تجديده إلى غير ذلك(٩).

وإذا كانت الأسرة ميسورة الحال ومولودها ذكر، يحق للمولود أن تذبح له ذبيحة ويدعى لها الأهل والجيران، وعلى أهل المولود تسمية وليدهم حين ذبح العقيقة، أما إذا كان أهل المولود ممن لا تجب عليهم العقيقة لفقرهم، فإنهم كانوا يسمون المولود في أي وقت(١٠).

وتدور بنا عجلة الزمان لنرى ماذا يفعل المصريون من ممارسات في السبوع خلال العصر الحديث، ولحسن الحظ، كان هناك من وصف احتفالية السبوع من علماء الحملة الفرنسية في مؤلفهم الشهير«وصف مصر»(١١). وبعد هذه الدراسة بنحو خمسة وثلاثين عاماً، نجد إدوارد وليم يتناول، أيضاً، هذه العادة في كتابه الشهير «المصريون المحدثون»(١٢).

في «وصف مصر»، كتب «كونت دي شابرول» عن السبوع قائلاً: في اليوم السابع لمولد الطفل، تجمع الوالدة صديقاتها، وتقضي اليوم كله في لهو معهن.

وتنقضي الفترة بين الوجبتين في غناء ورقص، تقوم به العوالم. وبعد الغذاء، يتم حفل تعميد الطفل الجديد، ويطلق على هذا الحفل اسم السبوع، وهو عبارة عن نزهة في كل حجرات مسكن الحريم، وتمشي واحدة من الخادمات الرئيسيات على رأس الاحتفال حاملة صينية من النحاس وضع فوقها، وبشكل دائري، عدد من الشموع يعادل عدد النساء اللاتي يشاركن في هذا الاحتفال، وهذه الشموع مضاءة، وألوانها متعددة، وتسير بعدها القابلة الموكلة بالطفل، وعلى جانبيها خادمتان تحمل صغراهما موقداً من النحاس الأصفر، وتحمل الأخرى طبقاً يحتوي على حبوب شعير وقمح وعدس وفول وأرز وملح بحري وبخور؛ أي سبعة أصناف بعدد الأيام التي انقضت منذ مولد الطفل.

وتمشي الأم، بعد ذلك، تحيط بها العوالم وأقرب صديقاتها إليها، وتشكل الزوجات الأخريات آخر مجموعة في الموكب، وفي أثناء السير، تعزف موسيقى صاخبة للغاية، وفي كل مرة يدخل فيها الموكب حجرة من حجرات الحريم، تأخذ القابلة حفنة من الحبوب والبخور بيمناها، وترمي بجزء منها في الحجرة، ويرد عليها بزغاريد طويلة جداً، ويصبح إيقاع الموسيقى أسرع وأكثر صخباً، وتحاول النساء السير فوق الحب المنتشر في كل مكان.

وعند العودة إلى حجرة الحريم الرئيسية، توضع صينية الشموع على كرسي بدون مسند، موضوع وسط الحجرة، وتأتي كل واحدة من المشتركات لتضع قبضة من البارات(١٣)، وترتمي الفتيات الصغيرات والخادمات على الشموع ليتنازعن عليها. وبعد ذلك، تحمل القابلة الصينية وتحصي دخلها من النقود التي تجدها عليها، والتي ألقيت من أجلها.

وينتهي الحفل بزيارة للطفل، وتُزين رأسه بقطع من النقود الذهبية، التي تقدم له باعتبارها هدية، أو توضع في مناديل غالية تحت رأسه(١٤).

يصف «لين» الاحتفال بالمولود، فيذكر «أن اثنتين أو ثلاثاً من الغوازي يقمن بالرقص في صبيحة اليوم التالي للولادة أمام المنزل أو في باحته. وتغدو الفرحة فرحتين عند ولادة الذكر وتكتسب الاحتفالات بقدومه أهمية أكبر من ولادة الأنثى.

تنهمك نساء المنزل، بعد أيام قليلة من الولادة، في اليوم الرابع أو الخامس، عامة؛ سواء انتمين إلى الطبقة الميسورة أو المتوسطة في إعداد أطباق المفتقة والكشك واللبابة والحلبة ثم يرسلنها إلى الصديقات والقريبات، والمفتقة عبارة عن مزيج من العسل والقليل من الزبدة المصفاة وزيت السمسم، إضافةً إلى المعطرات والبهارات المسحوقة معاً، ومن الممكن تزيين هذا الطبق بالبندق، وتتألف اللبابة من كسر الخبز وفتاته والعسل والزبدة المصفاة مع شيء من ماء الورد؛ تذوب الزبدة في المقلاة على النار أولاً، ثم يضاف إليها الخبز المكسر والعسل. وتحضر الحلبة من الحبوب الجافة المغلية، وتحلى بالعسل وهي على النار.

تقوم صديقات الأم بزيارتها وتهنئتها في يوم «السبوع»، وإن كان المولود قد أبصر النور في عائلة غنية تغني له العوالم في الحريم، أو يعزف الألاتية ابتهاجاً بقدومه، أو يتلو الفقهاء ختمة من القرآن في إحدى الحجرات السفلية، وتساعد الداية الأم في الجلوس على كرسي الولادة أملاً في الجلوس عليه ثانية في ولادة أخرى، وتعتبر الداية أن جلوسها فأل خير. تحمل الداية الطفل ملفوفاً بشالٍ أنيق غالي الثمن، وتقوم إحدى النساء بضرب «الهون» النحاسي حتى يعتاد المولود، حسب الاعتقاد السائد، على الصخب فلا يخشى، لاحقًا، الموسيقى وأصوات الفرح الأخرى. ثم يوضع الطفل في منخل ويهز هزاً، وفي تلك العملية منفعة لمعدته، ثم ينتقلن به بعد هزه بين مختلف حجرات الحريم يصحبه لفيف من الفتيات أو النساء؛ تحمل الواحدة منهن عدداً من الشموع المضاءة، المتعددة الألوان، أحياناً، مقطوعة نصفين ومثبتة في كتل عجينة الحناء فوق صينية مستديرة، وترش الداية أو غيرها، في ذلك الوقت، مزيجًا من الملح وعشبة الشمر* فوق أرض كل حجرة، أو تكتفي بنثر الملح وحده، بعد أن تكون قد وضعت المزيج في الليل فوق رأس الطفل مرددةً: «الملح في عين اللي لا يصلي على النبي صلى الله عليه وسلم»، أو «الملح الفاسد في عين الحاسد»، وتعتبر عملية رش الملح عملية وقائية حافظة للأم وطفلها من العين الحاسدة، ولابد أن يذكر كل الحاضرين

* الشمر من الأعشاب الطبية.

الرسول (صلعم)، فيقولون: «اللهم بارك على سيدنا محمد»، ثم يلف الطفل ويوضع فوق فرشة ناعمة أو فوق صينية فضية، ويدور بين النساء الحاضرات اللواتي يتأملن وجهه قائلات: «اللهم بارك على سيدنا محمد، وربنا يعطيك طول العمر»، وغيرها من عبارت الدعاء، ويضعن، عادةً، فوق رأس الطفل أو إلى جانبه منديلاً مطرزاً، فيه قطعة ذهبية ملفوفة في إحدى حافات هذا المنديل، وتعتبر هدية المنديل ديناً مفروضاً على الأم تجاه واهبته في أول فرصة سانحة، أو هو رد لدينٍ قديم مساوٍ للقيمة الموهوبة نفسها. تزين القطع المقدمة رأس الطفل سنوات عدة، كما تحصل الداية بدورها على هديتها بعد الانتهاء من نقوط الطفل. وتثبت فوق رأس المولود النائم، خلال الليلة التي تسبق «السبوع»، دورقًا مملوءاً بالماء، إن كان الولد ذكراً، أو قُلة إذا كانت أنثى، ويلف عنق قنينة الماء، هذه، بمنديل مطرز، تحمل الداية القلة أو الدورق فوق صينية، وتجوب بها بين النساء اللواتي يضعن النقوط لها (ويقتصر على المال) فيها. وفي المساء، يقيم الزوج حفلة لأصدقائه مشابهة للحفلات الخاصة الأخرى(١٥).

لم يذكر لنا الكاتبان سواء كاتب الحملة الفرنسية أو«لين»، عن أية منطقة رويا مشاهداتهما عن السبوع وإن كان، غالبًا، أن هذا ما شاهداه في القاهرة.

دفعنا ذلك إلى قراءة رواية شهود آخرين عما شاهدوه في يوم السبوع؛ أحدهم مصري هو الدكتور/ مصطفى فهمي، ويحكي مشاهداته عن الواحات الداخلة؛ حيث زارها للعمل باعتباره طبيبًا عام ١٩٠٥، والثاني كان باحثًا أجنبياً اسمه S. H. LEEDER كتب عن أقباط مصر في صعيدها عام ١٩١٤، والثالثة أنثروبولوجية بريطانية هي الآنسه وينفريد بلاكمان وكتابها تحت عنوان «فلاحو الصعيد»، وقد جمعت مادتها في الفترة من ١٩٢٠ إلى ١٩٢٦م.

ويذكر لنا الدكتور مصطفى فهمي ما كان يحدث عندما تلد المرأة ذكراً كان أو أنثى، أنه كان يقلى لها بيض في سمن تأكله مع قابلتها ويسمى (دحي الملوك)، ثم تذبح لها فرخة مباشرة تشرب خلاصتها وتأكلها بمفردها لتحل محل المولود في بطنها حسب اعتقادهم، وبعد قليل تعمل لها الحلبة بالبلح أو بعسله لتطرد الدماء، على فكرتهم، وتمضي بعد ذلك بقية أسبوعها كحياتها المعتادة في المأكل والمشرب. وفي الليلة السابعة، يحتفل بالمولود؛ فيوضع على رأسه إبريق من فخار مملوء بالمياه ومحلى بحليتهم ،ثم يضعونه في طشت به ماء، ثم يؤتى بسراج من الفخار به سبع فتائل عائمة في الزيت،

وتشعل هذه الفتائل بعد تلقيب كل منها باسم ذكر أو أنثى حسب نوع المولود، وآخر فتيلة تبقى، يلقب الطفل باسمها، وبعضهم يكتب سبعة أسماء فى سبع ورقات تلف، ويخرج واحدة منها رجل يعتقدون فيه الصلاح، ويسمى الطفل بالاسم الذى فيها.

وفى هذا اليوم (١٦)، تغربل القابلة الطفل فى غربال من قمح أو أرز طارقين، فى هذه الأثناء، على هون أو حلة من نحاس، ثم بعد ذلك تأخذه، وتطوف به سبعة منازل عند الأحباب راشة الأرز أو القمح فى طريقها وداخل كل منزل(١٧).

أما ليدر S.H.LEEDER، فيروى عن السبوع لدى المصريين الأقباط بالصعيد؛ حيث كان هناك عام ١٩١٤م، فيقول: تعتبر الليلة السابقة هى المناسبة الأولى التى يأخذ فيها الوليد حماماً، ويحتفظ بالمياه التى استحم فيها الطفل فى ماجور (إناء كبير من الفخار)، ويؤتى بإبريق كبير من النحاس لغسل الأيدى، ذلك إذا كان المولود ذكراً، وقلة من الفخار إذا كانت المولودة أنثى.

وفى كلتا الحالتين، يزخرف الوعاء بزخارف مميزة تشير إلى جنس المولود؛ فالإبريق يزين بطربوش أحمر أو غطاء للرأس وساعة وسلسلة، والقلة بمنديل وحلق وأية حلى نسائية تشير إلى ثراء الأبوين، وحول حافة الإبريق أو القلة توضع ثلاث شمعات، وعادة يكون عددهم سبع شمعات حيث يشعلن معاً.

ويختار الأبوان والأصدقاء ثلاثة أسماء يطلق على كل شمعة اسم، والشمعة التى تستمر مشتعلة بعد انطفاء الشمع الآخر يسمى المولود بالاسم المطلق على هذه الشمعة.

هذه هى تقريبًا العادات التى ترجع أصولها، بالتأكيد، إلى أساطير مصر القديمة؛ حيث يعتقد فى حضور الحاتحورات السبع عند مولد كل طفل، وهى التى فى يديها القضاء والقدر والموت.

وتعتبر القابلة أهم شخصية فى هذه الاحتفالات، وتحضر القابلة كميات قليلة من مختلف أنواع الحبوب كالقمح والذرة والفاصوليا والعدس وغيرها، وتقسم هذه الحبوب إلى أقسام؛ كل قسم يشتمل على كل نوع منها وتضيف إليها بعض المكسرات، وتضع قسمًا منها فى الإبريق أو القلة، وقسم آخر تضعه فى قطعة قماش وتضعها فى وسادة أو فى كيس مخدة، ولابد من نوم الطفل على هذا الكيس، والقسم الثالث يلف فى قطعة قماش ويوضع تحت المخدة التى تنام عليها الأم.

فى الصباح، يؤخذ الطفل من سريره ويوضع فى الغربال ويهز، بالضبط، كما يهز القمح، حينئذ تأخذ القابلة «هوناً» من النحاس الأصفر، وتقترب من الطفل، وتدق «الهون» بأعلى صوت ممكن، قائلة فى أذن الطفل: «اسمع كلام أبوك»، وبدقات أخرى تقول: «اسمع نصائح أمك»، وتخطو الأم ثلاث مرات فوق الطفل الذى ينام فى الغربال. وبعد ذلك، يؤخذ الإبريق أو القلة من الإناء، ويرش الماء الذى فى الإناء فوق عتبة الغرفة، ويحاول كل الضيوف خطف بعض حبّات الفول من الإناء واضعين مكانها بعض النقود بوصفها هدية للقابلة، وتضع كل سيدة حبّات الفول التى أخذتها فى كيسها باعتباره حجاباً ضد الفقر.

تتعاقب بعض الأحداث الشيقة؛ حيث يتجمع الأطفال معاً، ويعطى لكل طفل شمعة طويلة ويبدأون من الحجرة التى بها الطفل المولود، ويتغنون بأغانٍ تقليدية للأطفال فى الشرق، وفى أغلب الحالات، تكون الأم فى ملابس بيضاء حاملةً طفلها فى حضنها، وأحياناً تقود القابلة الأطفال ناثرة الحبوب والملح فى الطريق، ومن وقت لآخر يوجّه الأطفال الأغانى إلى الطفل المولود مستخدمين أياديهم وأرجلهم، واقفين فى دائرة، وعندما ينتهى الموكب من زيارة كل غرف المنزل، تعود الأم ومعها طفلها إلى غرفتها حيث تترك لكى تستريح.

ولهذه المناسبة، أيضاً، يقوم أجداد الطفل، من جهة الأم، بعمل حلوى فى منزلهم وكيك تسمى Kumaga «كماجة»، ويرسلونه مع كميات من المكسرات كالجوز واللوز للأسر التى لها علاقة بهم.

ولا يسمح للأم بمغادرة المنزل قبل أربعين يوماً من تاريخ الولادة، وحينئذ تزور الحمام، وعندئذ تصبح حرة من أى قيد(١٨).

وبعد ليدر Leeder بسنين لا تتعدى سنوات عشر، تأتى الأنثروبولوجية الإنجليزية وينفريد بلا كمان لتكتب عن السبوع ضمن موضوعات كتابها «فلاحو الصعيد»، والذى استمرت تجمع مادته لمدة ست سنوات تقريباً، فى الفترة من ١٩٢٠ م إلى ١٩٢٦م؛ حيث تدون ملاحظاتها:

«فى اليوم السابع تحضر القابلة وتغسل الطفل وكذلك الأم، ومياه الاستحمام هذه تكون مجهزة من اليوم السابق؛ حيث توضع فى إبريق معدنى موضوع فى طشت وكلاهما يوضع بجوار الأم ووليدها، ويطلق على هذه المياه مياه البركة».

وقد لاحظت أن سبحة الأب تُلف على الإبريق بينما يُربط منديل أخت المولود على فوهة الإبريق، وذلك إذا كان المولود ذكراً ، وإذا كان المولود أنثى تضع الأم عقدها الذهبى ومنديلاً من الحرير حول القلة. وقيل لها: «إن هذا التزيين يعمل لترضية الملائكة، حتى لا تؤذى الأم أو طفلها»، والملائكة، هنا «هم قرناء الأب والأم والوليد، وبعد استحمام الطفل، يشرب الماء المتبقى فى الإبريق رجل معمر؛ حيث يعتقد أن هذا يجعل الطفل يبلغ سن الرجولة.

فى ليلة اليوم السابع، يُؤتى بسلتين أو ثلاث، تحتوى على: ملح، فاصوليا، حبوب الحلبة، عدس، قمح، نبات يشبه البرسيم، وذرة، توضع فى الحجرة التى بها الأم وطفلها. وأحياناً تملأ إحدى السلال بخبز، غالبًا ما يكون على شكل حلقات (كعك)، وفى إحدى هذه السلال يوجد غربال كبير؛ حيث ينام الطفل فيه طوال الليل، وعندما تأتى القابلة فى صباح اليوم التالى، تكون الأم قد أخذت بعض الحبوب من إحدى السلال وغسلتها ووضعتها فى الغربال؛ حيث يوضع عليها الطفل.

حينئذ، تهز القابلة الغربال بالطفل، وفى اللحظة نفسها، تضرب الأم على حافة طشت معدنى بكوز صفيح، وأعتقد أن الأم لا تقوم بهذا الطرق فى كل الحالات، ولكننى شاهدتها فى احتفال كنت به، ويهز الطفل فى الغربال عدة مرات. وتعاد الحبوب التى فى الغربال إلى السلة.

وتأخذ القابلة الطفل، حينئذٍ، على ذراعيها وتغطيه بقماش من قطن أبيض، وقطعة القماش هذه تكون موجودة فى إحدى السلال التى بها الحبوب، ثم يحمل الطفل إلى كل غرف الطابق الأرضى، وأيضًا خارج المنزل. وفى هذه الأثناء، تنثر القابلة بعض الحبوب، حيثما تسير، مرددة الصلاة على النبى.

وبعد ذلك، يؤخذ الطفل مرة أخرى إلى حجرة الأم؛ حيث تكحل القابلة عين الطفل بالكحل الذى أحضرته معها، ويتم تكحيل عينى الطفل بأن تغمس القابلة الريشة فى الكحل، وتفتح عين الطفل، وتمرر الريشة عبر كل عين فى حركة دائرية.

بعد ذلك، تضع حول رقبة الطفل الحبل السرى ملفوفًا داخل قماش من القطن على شكل عقد وبجواره خيط به سبع حبّات فول وكيس قطن يحوى كميات صغيرة من مكونات إحدى السلال من الحبوب السبع، وبالإضافة إلى التعويذات السابقة، يُعمل للطفل، أحياناً، تعويذة من حديد سميك يلف بشكل خاص، ويعلق، أيضاً، حول رقبة الطفل بجوار التعويذات السابقة، وهذه خاصة ببكاء الطفل؛ فعندما يبكى يمسكها بيديه ويهزها، وتأخذ القابلة ـ كأجر لها ـ ملء سلة كبيرة من الذرة وبعضاً من الخبز والتمر والنقل، وأحياناً بعض النقود، ويعطى، غالباً، للأب بعض من الحبوب السبع، وقدرمن الملح لينثرها فى حقله على اعتبار أن ذلك بركة أو رقية سحرية؛ حيث يُعتقد أن ذلك يجعله يحصل على محصول وفير.

فى بعض مناطق مصر العليا، تضع القابلة، فى اليوم السابع، خليطاً من عصير البصل والملح وزيت، وعادة بعض الكحل؛ حيث تأخذ الفرشاة وتغمسها فى الخليط، وتفتح عين الطفل وتمر بالفرشاة فيها من اليمين؛ اعتقاداً بأن هذا سيعطى الطفل عيوناً واسعة مفتوحة مليئة بالحيوية.

وتعتبر تسمية الطفل جزءا من احتفالية السبوع؛ فإذا كان الوالدان قلقين ولا يعرفان أى الأسماء أجمل وأسعد لذريتهم، فهم يتبعون التالى: تُحضر، عادة، أربع شمعات، وأحياناً تكون الشمعات الأربع ملونة بألوان مختلفة، ويكتب على كل منها اسم، وتشعل الشمعات الأربع مرة واحدة، وآخر شمعة تستمر مشتعلة يسمى الطفل بالاسم المطلق عليها.

والأولاد الذكور ذوو مكانة عالية عن البنات، فإذا كان المولود ذكراً تتخذ احتياطات كثيرة لتقيه شر العيون الشريرة وشر الحسد، وأحياناً تُرشى القابلة لكى تحتفظ بجنس المولود سراً. وإذا أعطيت مالاً كثيراً، فإنها تعلن للفلاحين أنّ المولود بنت، وقد قيل لى عن حالة امرأة لم تعرف هى أو زوجها جنس وليدها لمدة تزيد عن الثلاثين يوماً.

ولمزيد من الحماية وزيادة فى الاحتياط من العين الشريرة يلبس الولد «غالباً» ملابس بنت لمدة عامين؛ وبذلك يرسخ فى ظن الفلاحين أن المولود بنت[١٩].

ونلحظ فى وصف دى شابرول ولين، وربما غيرهما، ذكراً للعوالم والغوازى، ويبدو أن هذا وصف مبالغ فيه؛ لأننا، كما نعرف، أن السبوع احتفال منزلى عائلى يقتصر على الأحباء، وغالبًا لم يفرق هؤلاء الكتاب بين العوالم والأهل؛ فكل من غنى ورقص يُعتبر لديهم من العوالم، ولنفترض، جدلاً، أن هذا قد حدث، فربما تكون حالة نادرة، كأن تكون أسرة لم ترزق بمولود لفترة طويلة، أو أسرة لا يعيش لها أطفال؛ إذ لا نستطيع أن نعمم الظاهرة الخاصة جداً والنادرة ونصفها كأنها ظاهرة عامة.

وننتهى من تقليب صفحات التاريخ، وقراءة ما خطه الكتاب، واجدين أن هناك صفحات غنية، وأخرى ليست بها أية معلومات، واضعين فى الحسبان أن ما كتب، غالبًا، ليس وصفاً تفصيليًا لما حدث، وإنما تناول الخطوط العريضة، وعلى أية حال، فقد أعطانا فكرة جيدة عما كان يحدث فى سبوع الطفل(٢٠).

ونأتى، الآن، إلى آخر صفحات التاريخ وهى صفحات ليست مقروءة كالسابقة ولكنها مسموعة ومرئية؛ حيث عايش أصحابها الحدث وشاركوا فيه، بل ربما كانوا هم قائدو هذا اليوم المشهود فى حياة الطفل وأهله.

وعندما تكون المادة المطلوبة من زماننا، فإنها تكون مادة وفيرة، ولغزارة المادة الموجودة من تسجيلات ميدانية إلى كتابات منشورة؛ لذلك سيختار الباحث بعضاً منها خاصة تلك التى قام بجمعها، محاولاً، قدر المستطاع، أن تمثل مناطق متباينة فى مصر، فضلاً عن تمثيلها لمسلمى ومسيحى مصر.

فى عين شمس بالقاهرة، يبدأ الاحتفال بالسبوع فى اليوم السادس؛ حيث توضع صينية بها ماء وفول. وكل من جاء لمباركة أهل الوليد يضع بعض النقود المعدنية فى الصينية، والداية هى التى تأخذ هذه النقود فى اليوم الثانى من (السبوع).

أيضًا، إذا كان المولود ذكراً أحضر إبريق، وإذا كانت أنثى أحضرت قلة ـ الرمز مفهوم طبعًا ـ ويلبّس للإبريق أو للقلة عقد ورد أو سلسلة أو أية أشياء أخرى، وتوضع هذه الصينية والقلة أو الإبريق، وأيضاً الشمع، بجوار رأس الوليد.

تقطع سرّة الوليد إذا لم تكن قد سقطت، ويتم تحميم الوليد فى المساء، وتلف السكينة والمقص اللذان استخدما فى قطع السرة فى قطعة القماش (غياره) التى خلعها قبل الاستحمام وتوضع تحت رأسه. وحسب اعتقادهم، فإن هذا يطرد الأرواح الشريرة، وأيضًا توضع سبعة أنواع من الحبوب كالعدس، الفاصوليا، القمح، الذرة، الأرز، لوبيا، بسلة وغيرها. المهم أن يكون العدد سبعة بالإضافة إلى الملح، ويوضع هذا كله بجوار رأسه.

يشعل الشمع فى المساء، ويستمر مشتعلاً حتى موعد نومهم وإذا أرادوا إطفاءه يطفئوه باليد وليس بالنفخ، لأن هذا، أيضًا، حسب اعتقادهم، حرام. سابع يوم عصراً يبدأ التسبيع للوليد؛ حيث يؤتى بغربال ويوضع فيه بعض من الحبوب السابقة، وتفرش قطعة قماش، ويوضع الطفل فى الغربال، ومعه الغيار والمقص والسكينة لكى تطرد الأرواح الشريرة، ثم يوضع الغربال على الأرض وتقوم الأم بتخطيته سبع مرات مع ذكر بعض الأقوال؛ وذلك لكى يكتسب الطفل مناعة إذا تخطته أمه أو أى شخص آخر بعد ذلك؛ لأنه يمكن أن يصاب بمكروه، بعد ذلك يهز الغربال، ويدفع فى الأرض برفق، وفى الوقت نفسه، تكون هناك سيدة تدق «الهون» النحاس مع ترديد بعض العبارات؛ وذلك حتى لايخاف الوليد بعد ذلك من الصوت العالى.

بعد الانتهاء من إلقاء النصائح أثناء دق «الهون» وهز الغربال(٢١) ، تحمل الأم وليدها وتلف البيت، هى ومن معها وبرفقتهم الأطفال، ممسكين بشموع مضاءة وتتقدمهم القابلة أو أية سيدة أخرى ترش الملح الذى كان بجوار الوليد فى اليوم السابق مرددة كلمات لمنع الحسد وجلب السعادة، ويرددون أيضاً الأغنية الشهيرة:

برجالاتك برجالاتك ... حلقة دهب فى وداناتك

احجالاتك برجالاتك ... حلقة دهب فى وداناتك(٢٢)

بعد هذه الجولة للمولود، يعودون مرة أخرى حيث يوجد الغربال، وتلتقط إحداهن الحبوب التى فى الغربال وتنثرها على الأطفال، ثم تدحرج الغربال؛ حيث يجرى الأطفال خلفه، وتلك الدحرجة للغربال، حسب اعتقادهم، تجعل المولود نشيطاً فى مقتبل حياته، ويعمل للمولود عقد من سبع حبّات فول بالإضافة إلى كيس به السرة (٢٣)، وبعض من الملح وعملة معدنية لاعتقادهم أن هذا سيجعله كثير الرزق، وأحياناً توضع لقمة من العيش وسبع حبات أخرى غير الفول، ويعلق هذا الكيس أو الحجاب بعد انتهاء السبوع على صدر الطفل، وجدير بالذكر أن قماش هذا الكيس أو الحجاب لايقطع بمقص، ولكن باليد، وأيضًا لابد من أن يخيط باليد (الكفن لايقطع بمقص) ويستمر الحجاب مع الطفل إلى أن يكبر ويبلغ من العمر عاماً، فيفك الحجاب، وتعطى له القطعة المعدنية ليصرفها.

وتقوم القابلة بعمل عدة عقود أخرى من الفول كل عقد به سبع حبات؛ حيث يعطى للأطفال الذين يقومون بشبكه بدبوس على الصدر.

عند انتهاء حفل السبوع وخروج الأطفال، تقف واحدة على الباب ممسكة بعضًا من الحبّ الذى كان فى الغربال، وكل طفل يخرج، يأخذ بعضًا من تلك الحبوب، ويتم تفريق السبوع، وهو عبارة عن: ملبس ونقل وأية أشياء أخرى.

فى بعض الأحيان، يُعمل أرز باللبن ويتم توزيعه على الجيران، (عشان الملايكه)(٢٤). أما المياه التى كان بها الفول، فتلقى تحت شجرة خضراء حتى تصبح حياة الوليد مزدهرة، ولاتختلف مظاهر الاحتفال بالسبوع عند المسيحيين عنه عند المسلمين كثيراً؛ حيث إنه فى كثير من احتفالات السبوع يقود الحفل قابلات مسلمات عند المسيحيين والعكس أيضاً. وطبيعى أن يتوسل صاحب كل ديانة بأنبيائه وأوليائه وقديسيه أثناء الدعاء للوليد.

وهذه بعض الممارسات التى قرأت عنها فى بعض احتفالات السبوع لدى المسيحيين وإن كانت تؤدى، أيضًا، لدى المسلمين.

عند تخطية الأم فوق الغربال تمسك إحدى السيدات بسكينة فى يدها اليمنى؛ حيث تكون الأم على يسار القابلة والسكينة إلى يمينها، وعندما تخطو الأم فوق الغربال، تأخذ السيدة السكينة فى شكل نصف دائرى إلى المكان الذى كانت فيه الأم، ويستمر ذلك لسبع مرات، وتقوم الأم بتخطية البخور سبع مرات أيضاً.

فى إحدى الحفلات كانت توجد بيضة مسلوقة أعطيت لرجل كبير فى السن ليأكلها لكى يعمر الوليد مثله.

يتم تكحيل(٢٥) الوليد صباح اليوم السابع، وتسمى المياه التى فى الصينية التى بها القلة(٢٦)، أو الإبريق: «مية الملايكة»(٢٧).

وتروى الآنسة فوزية سعيد أن من قام بسبوع(٢٨) أختها سيدة مسلمة هى أم حسين، وكانت تستحثهم على القيام بطقوس السبوع(٢٩) قبل غروب الشمس؛ حيث كانوا ينتظرون القسيس لكى يقوم بصلاة الطشت، وأرسل لهم القسيس طالبًا منهم أن يحتفلوا بسبوعهم، فحضوره ليس ضروريًا؛ حيث يمكن أن يقيم صلاة الطشت بعد ذلك.

كما أنه لايعمل حجاب للطفل، ولكن يعلق على صدره «قونة»، وهى مصغر «أيقونة»، عليها صور للسيد المسيح عليه السلام، أو السيدة العذراء عليها السلام، أو مارى جرجس، أو أى من القديسين، وتعتبر صلاة الطشت(٣٠) هى الممارسة المضافة أو الزائدة لدى المسيحيين، وتبدأ بأن يقوم القسيس بالصلاة على المياه الموضوعة فى طشت أو بانيو، ويوشم المياه بأن يرسم عليها علامة الصليب دون أن يلمسها، ثم يقوم بخلع ملابس الوليد ويضعه فى الماء. ويوشم الوليد، أيضًا، بالزيت المقدس(٣١)، ثم يلبسه ملابس جديدة، ويسقى أى زرع أو شجرة بمياه الطشت.

وصلاة الطشت تعتبر بديلاً مؤقتًا للتعميد؛ حيث إنه من المفروض أن يتم تعميد الطفل بعد الولادة مباشرة؛ ولكن لأن الأم فى حالة من النجاسة تستمر أربعين يومًا فى حالة الولد، وثمانين يومًا فى حالة البنت، وتود حضور تعميد وليدها فيؤجل حتى تكون كاملة الطهارة ويستعاض، مؤقتًا، عن التعميد بصلاة الطشت التى تحمى المولود من الشيطان الذى يحضر للمولود فى الأيام التى قبل التعميد.

وفى زاوية الناعورة بمحافظة المنوفية، بعد الولادة يوضع بجوار المولود ملح ورغيف فى طبق أو غربال، ويستمر هذا الطبق بجوار المولود إلى اليوم السابع؛ حيث يرمى لكلب يأكله، أو أى حيوان، أو يلقى فى الترعة.

ويعتبر هذا بركة تحرس المولود، ويبدأ السبوع، أيضًا، من الليلة السابعة؛ حيث يحضر أهل المولود سبع حبوب (كما سبق) وملح وشبة وفاسوخة للرقوة ـ يعتبر الملح مبروك ـ يوضع الملح والحبوب فى ورقة والشّبة والفاسوخة فى ورقة أخرى، وتقوم القابلة بعمل الرقوة للملح والحبوب، فتقول(٣٢):

سميت بسم الله الرحمن الرحيم

مديت ايدى واتكلت على سيدى

مديت ايدى واتكلت على ربى

مديت ايدى اليمين واتكلت على ربى الكريم

مديت ايدى الشمال واتكلت على ربى الرحمن

بسم الله الرحمن الرحيم

الأولة بسم الله والثانية بسم الله والثالثة بسم الله والرابعة بسم الله والخامسة بسم الله والسادسة بسم الله والسابعة رقْوة محمد بن عبدالله.

رقى ناقته من رفقة(٣٣) حطلها العليق(٣٤) ماضقتة(٣٥) كانت تنين(٣٦) صبحت تشيل بقدرتك ياعظيم، كانت عسير صبحت بإذن الله الكريم رقاها واسترقاها.

كلت عليقها وشربت ماها(٣٧) قلها يا لعنة يا ملعونة، ياخرابة الدور(٣٨) يا عمارة القبور، حيدى(٣٩) عن ولاد الناس، لاوديكى بحر الغطاس، واحلب عليك بالرصاص، لاينعم ولايندا س.

قالت يا محمد يابن عبدالله خد على عهد الله لأخون والخاين يخون الله، لأكون شب(٤٠) فى محراقة أو عيل فى قماطه، يا شيال الحمول يا قطب الرجال.

أنا بارقيكى والرب يشفيكى، أنا بارقيكى من كل عين تأتيكى، أنا بارقيكى والرب يشفيكى، يا شافى يا عافى يا عالم بالظاهر والمخفى، يكفيكى شر من كان على الأرض يدب، ويمشى بسورة الإنس والجن والآفات والوحش ياكاتب الأكتاب يا خالق الأرزاق تكتب بينا وبين الأذى حجاب. إذا اتعسرت يتزل فرج من السما يحلها، وإذا التوت ينزل فرج من السما يحلها.

اطلعى ياعين، اطلعى يا عين، حدالله بسفين، اطلعى يا كلبة، الباب مفتوح.

رقيتك واسترقيتك، رقيتك من عين الشقرة ومن عين البقرة ومن عين البيضة ومن عين السمرة ومن عين الطويلة ومن عين القصيرة ومن عين الغليظة ومن عين الرفيعة، ومن عين اللى شافوكى وما صلوش على النبى، ألف ألف بسم الله الرحمن الرحيم.

اطلعى يا عين، رقيتك بسورة يس نزلت من رب العالمين، رقيتك بسورة «قل هو الله أحد الله الصمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفوًا أحد»، رقيتك بأربعة وأربعين سورة على كتافك منثورة، النفس عنك تطير كما طار النبى عن الشعير، النفس عنك تفترق، كما افترق النبى عن الورى، نبينا مليح وخده وضيح وريقه شفا اللهم صلى على المصطفى نبينا تسير المحامل إليه، اللهم صلى وسلم وبارك عليه اطلعى يا عين حدالله بسفين، اطلعى يا كلبة الباب مفتوح شرقى، غربى، بحرى، قبلى. أنا مقتصرة وعليك متكلة، أنا مقتصرة وعليك متكلة.

وفى صباح ذلك اليوم، تتم رقوة الأم ووليدها بواسطة القابلة أو أية سيدة تجيد هذا العمل؛ فيتم إشعال منقد، وتجلس الأم والوليد فى حجرها، وتقوم القابلة بعمل عروسة ورق، ثم تقرأ الرقوة السابقة نفسها، وبعد ذلك تمسك العروسة الورق وبدبوس معها أو إبرة تبدأ تخريمها من عيون الناس الحاسدين قائلة: ـ

رقيتك من عين فلان بن فلانة

رقيتك من عين فلانة بنت فلانة

رقيتك من عين اللى شافوكى ولا صلوش على النبى

وبعد أن تنتهى من تخريم العروسة، تلمس الأم ووليدها بتلك العروسة بادئة بالرأس ثم هكذا إلى أن تمر على جميع جسم الأم والوليد.

وتكون النار، التى فى المنقد، قد صفيت، فتضع المرأة الشابّة والفاسوخة على النار، وأيضاً قدراً من الملح حتى تطقطق وتقوم الأم، حاملة وليدها، بتخطية المنقد سبع مرات، وفى هذه الأثناء تعد القابلة قائلة:

بالصلاة على النبى واحد، بالصلاة على النبى اثنين، وهكذا إلى يا بركة النبى خمسة، الصلاة على النبى ستة، اللهم صلى على النبى سبعة. وتجلس الأم بعد ذلك(٤١).

يتم تحميم المولود ويكون هذا أول استحمام له وتضع بعض حبات الفول فى صينية بها ماء، وتحضر إبريقاً أو قلة، حسب نوع المولود (كما سبق)، وتضع على الإبريق ساعة وعلى القلة غويشة أو سلسلة.

وفى اليوم السابع، يشرب أحد كبار السن، سواء كان رجلاً أم سيدة، من الإبريق أو القلة؛ اعتقاداً بأن هذا يجعل عمر الوليد يصبح مديداً، وأيضًا تكون المكسرات وغيرها من الملبس والفول السودانى جاهزة لتفريقها كهدايا على الناس.

ويوضع المولود فى غربال وتحته قطعة قماش حتى لا يكون الغربال خشناً على الطفل، وأحياناً يوضع تحت المولود أرز، وتأخذ الداية هذا الأرز، ويغربل الطفل بواسطة إحداهن قائلة: «طاوع أمك، طاوع أبوك، طاوع عمك، طاوع خالك خلى قلبك قوى، اللى ينادى عليك قوله نعمين»(٤٢). وهكذا يلقن الطفل كثيراً من نصائح وقيم المجتمع الفاضلة. وفى الوقت نفسه، يكون هناك ـ أثناء الغربلة ـ من يدق فى «الهون».

ويغنى الأطفال:

يارب يا رينا تكبر وتبقى قدنا

وتروح المدرسة وتبقى زينا

وأيضاً يغنون قائلين:

سمو المولود عبدالله

وعيون سود عبدالله

ثم تحمل الأم وليدها وأمامها القابلة أو قائدة هذا الحفل مارين بجميع أنحاء الدار ناثرين الملح وسبع حبوب قائلة أثناء هذا:

ياملحنا زول عكسنا(٤٣)

يا ملح دارنا كتر عيالنا

تبات تبات صبيان وبنات

يا ملحنا زول عكسنا(٤٤)

وتتم تلك الجولة بين أنحاء الدار لمنع الحسد وإبطال العمل إذا كان هناك عمل ولتعريف المولود بأخواته الآخرين (الجن والعفاريت)، ويعطى للأم بعض من هذا الملح تحتفظ به إلى أن تربعن (أى يمر أربعون يومًا)، ثم تلقيه فى الترعة حتى يستمر لبنها فى التدفق كمياه الترعة الجارية.

ويعمل حجاب للمولود يوضع به سرته، وبعض من الملح المرقى وقطعة من الخبز، وبعض الناس ترمى بسرة العيل فى محل صائغ أو دكان كبير لكى يكون موفور الرزق، والبعض الآخر يلقى بالسرة فى الترعة؛ لكى يستمر لبن الأم متدفقًا يجرى كالماء، كما تلضم حبات الفول فى عقود كل عقد به سبع حبات ويعلق واحد للمولود والعقود الباقية تعطى للأطفال. وإذا حدث وخرجت الأم وتركت الوليد بمفرده لابد من ترك سكينة وقدر من الملح أو مصحف حتى لاتمسه الجان، كذلك لابد من خروج الأم بعد السبوع لكى تملأ أى وعاء بالماء من الترعة؛ حيث يقال لها: (اخرجى هاتى رزق العيل).

وقد ذكرت القابلة أن بعض المسيحيين استدعوها لعمل سبوع لأطفالهم، وما يتم فى سبوع طفل مسلم هو نفسه مايتم فى سبوع طفل مسيحى، والفروق هى أنهم يلقون بالنقود فى الصينية التى بها الماء والفول كنقوط، لتأخذها القابلة ويدعون بأدعية تستعين برسل وقديسى المسيحية. أما خلاف ذلك، فكل مظاهر السبوع واحدة(٤٥).

وفى مركز أخميم بسوهاج، إحدى محافظات الصعيد، فى ليلة السابع وتسمى ليلة التبييتة؛ حيث يتم فيها الذبح كل حسب مقدرته وتحضر القابلة فى هذه الليلة وتحمم المولود وتلبسه ملابس نظيفة.

وتضع سبع حبوب والملح فى طبق فوق رأس الطفل والبعض يستخدم الإبريق أو القلة حسب جنس المولود، أما قبل ذلك فلم يكن يستخدمهما أحد، وتتم احتفالية السبوع تقريبًا بالشكل السابق نفسه والاختلاف فيما يلى:

أنه فى صباح اليوم السابع يتم توزيع جزء من الذبيحة ويحتفظ بالجزء الباقى لمن سيحيون المولد؛ حيث يتم عمل مولد للطفل فى سابع يوم من بعد صلاة العصر عبارة عن ذكر ومدائح نبوية.

يلصق بجبهة الوليد كف ذهب بالفاسوخة فى اليوم السابع، ويكحل الوليد، أيضاً، فى ذلك اليوم بكحل سائل.

تحضر السيدات المدعوات هدايا معهن للسيدة الوالدة أو يدفعن نقوداً وهذه ترد لهن فى مناسباتهن.

توضع سكين تحت مخدة الوليد لكى تبعد عنه الأرواح الشريرة(٤٦).

وهناك فى أقصى جنوب مصر حيث الارتباط أقوى بين الإنسان والنيل، والعزلة أشد، والتمسك بالعادات والتقاليد أكثر، واتصال الناس بتراثهم أعمق، يوجد النوبيون؛ حيث تختلف المظاهر الاحتفالية للسبوع عندهم عن باقى المدن والقرى المصرية. ويحدثنا **الأستاذ/ محيى الدين شريف** قائلاً: إنه عندما تضع الأم وليدها تستحم وتغير ملابسها وتتكحل وتلبس طرحة بيضاء يجهز لها الحاصل(٤٧)؛ لتجلس فيه ولاتغادره هى أو وليدها لمدة سبعة أيام؛ حيث يوضع لها البرش(٤٨)؛ لتجلس وتنام عليه وبجوارها طشت نحاس به رمل ويوضع به المولود عارياً على الرمل وحوله سبع شمعات مضاءة باستمرار وعندما تنتهى يوضع غيرها، وتبخر الغرفة بالبخور(٤٩).

يمكنك تخيل جمال هذا المنظر للغرفة المظلمة وبها سبع شمعات ترسل لهيباً خفيفاً من الضوء.. إنه لمنظر يبعث الرهبة والإحساس بالجمال، وفى الوقت نفسه يعتبر الطفل، خلال هذه الفترة، ملاكًا يباركه أى شخص ويسمى عليه ويداعبه من بعيد.

فى خلال هذه الفترة، تحضر النساء لتبارك بالزغاريد، ويقدمن النقوط الذى تأخذه الوالدة؛ لأنه يكون ديناً عليها، ويكون بجوار الوالدة وعاء به ذرة فشار أو ذرة عويجة تأخذ منه السيدات اللاتى قدمن للتهنئة وتنثرنه فى الحجرة وعلى الأم والطفل(٥٠) بركة، ويحضر الرجال، أيضًا، للتهنئة، ويعتبر نثر الذرة أو الفشار وقاية من الحسد وبركة، ولايدخل الحاصل هؤلاء؛ بل يقفون بالباب وتخرج الوالدة لتتقبل التهنئة على باب الحاصل وهم: رجل قادم من جنازة أو من رأى دمًا يسيل من طائر يذبح أو من أى شىء آخر، وعليه أن يحضر قشة مبلولة بالدم، ومن رأى عقربة فيقتلها ويعلقها فى عصا أو جريدة؛ وذلك لأنهم يتشاءمون ويعتقدون أن الولد يتأذى

من ذلك، أما الأطفال فيعتبرون ملائكة؛ حيث يدخلون ويخرجون وقتما يشاءون لايمنعهم أحد.

فى اليوم السابع، قبل غروب الشمس ، يبدأ موكب الاحتفال(٥١) فى زفة صغيرة تتكون من الأم حاملة المولود ومعها القابلة وثلاث أو أربع سيدات؛ إحداهن تحمل المديد (عصيده)(٥٢)، وجمع من الأطفال متجهين إلى نهر النيل مختارين مكاناً مليئاً بالرهبة.

عند الوصول إلى المكان المختار يجلس الأطفال والسيدات، وتأخذ القابلة الطفل من الأم وتجلس على الشاطىء بجوار النهر وترسم القابلة بمرور المكحلة صليباً(٥٣) على جبهة الطفل من طمى النيل وتغسل للولد وجهه بسبع حفنات من الماء (لابد من سبعة) ومع كل حفنة ماء تدعو بدعوات للطفل بالخير والمستقبل والرزق وغيرها، والأطفال يردون عليها آمين.

بعد ذلك، يعطى الطفل للأم، وتأخذ المديد، وتأخذ منه سبع حفنات بيدها وتلقيها إلى النيل(٥٤)، ومع كل حفنة تدعو، أيضًا ،باللغة النوبية وخليط من العربية، والأطفال، أيضًا، يقولون آمين عقب كل دعوة. بعد الفراغ من آخر الحفنات السبع، تعطى الصينية للأطفال الذين يتخاطفون ما بها؛ لأنهم يعتقدون أن مابقى بها من مديد هو أكل ملائكة اكتسب صفة ملائكية أو قدسية بعد أخذ هذه الحفنات منه.

بعد أن يفرغ وعاء المديد، تأخذه القابلة وتملؤه بالمياه من مكان غسيل وجه الطفل نفسه، ويحضرون قحفًا(٥٥) من النخيل أو يفتلون من سنابل القمح شبه مركب يوضع بها بعض قطع من ملابس الطفل معتقدين أن رائحة الطفل موجودة فى تلك الملابس وشمعة واحدة مضاءة، ويضعون هذا المركب أمام شعاع الشمس الغاربة وتدفعها القابلة فى الماء(٥٦) قائلة: روحى برائحة الولد فى عوالم الطهر، وتأخذ فى الدعاء ويرد الأطفال آمين.

تأخذ القابلة المياه التى فى وعاء المديد، وتبحث عن شجرة قوية؛ لكى يشب الطفل قوياً مثلها، وترميها على سبع مرات، وتدعو ،أيضًا، فى كل مرة والأطفال يقولون آمين، وبهذا تنتهى مراسم السبوع فى النوبة.

ونترك وادى النيل متجهين إلى الواحات بالصحراء الغربية بادئين بقرية باريس بالواحات الخارجة، وأهل الواحات يمكن أن نعتبرهم فلاحى الصحراء؛ حيث يعملون بالزراعة، وتتميز حياتهم بالاستقرار، ويختلفون فى هذا عن بدو الصحراء الرحل.

هنا، فى باريس التى تقع، تقريبًا، على خط واحد مع كوم امبو جنوب الصحراء الغربية، نجد أنهم يضعون للطفل كبشة ملح ومراية ومكحلة ورغيفًا وسكينة بجواره، بركة، وتستمر هذه الأشياء بجواره لمدة أربعين يومًا ويعتقدون أن هذه الأشياء تحمى المولود وتحرسه وتحفظه فإذا بكى المولود ونظر إلى هذه الأشياء كف عن البكاء. وأيضاً، إذا خرجت الأم وتركت ابنها بمفرده، وليس بجواره الأشياء السابقة، فيمكن أن تأتى الجن وتستبدل المولود بآخر أو تأخذه، ويقولون على سبيل المثال: ،العيل اتسرق أو اتبدل،، إذا كان المولود ضعيف البنية، ويسألون الأم: ،انت خرجت وسيبتيه لوحده ولا إيه،، كما يؤذن فى أذنه اليسرى، وتقام الصلاة فى أذنه اليمنى.

فى صباح اليوم السادس، يخبز أهل المولود الصنيع (الخبز)، ويشترون لحمة أو يذبحون، ويدعون الرجال للعشاء؛ حيث يقرأون الفاتحة ويدعون للوليد بصالح الدعوات.

فى ليلة السابع، يضعون ورق ليمون فى ماء ومعه ملح وبعض النقود المعدنية والمولود (السرة)، ويجهزون الحبوب السبع.

وصباح اليوم السابع يعمل أرز باللبن، وتحضر النساء للأكل، ويأتين ومعهن شاى أو سكر أو نقود أو أى شىء آخر باعتباره نقطة للمولود، ثم تأخذ إحداهن ماء الليمون، وتقوم برش هذا الماء أمام أبواب المنزل وأبواب الجيران وهى تسمى ،بسم الله الرحمن الرحيم،، حتى إذا خرج المولود لايحدث له مكروه، ثم تغسل الأم وجهها ورجلى المولود بهذا الماء أيضًا، وكذلك السيدات الحاضرات (بركة)، والتى ترش الماء هى التى تأخذ النقود المعدنية. أما سرة المولود الذكر، فتدفن تحت نخلة باسقة أو تعلق فى أعلى النخلة(٥٧)، لكى يشب المولود طويلاً مثل النخلة(٥٨) ، وأحياناً تدفن السرة عند باب المدرسة لكى يصبح محبًا للمدرسة(٥٩)، وسرة البنت تدفن داخل المنزل لكى لاتكون محبة للخروج.

يوضع المولود فى الغربال وتحته ميشتين(٦٠) غلة، وتقوم إحدى النساء بغربلة الطفل، ولابد أن يكون والدا هذه السيدة أحياء، والغربلة لكى يشب المولود نشيطاً(٦١)، ثم تقوم السيدة بتكحيل عينيه أيضًا؛ لكى تصبح واسعة وجميلة. وفى هذه الأثناء يدق بجواره فى ،الهون،؛ لأن صوت ،الهون، العالى يجعله يفتح عينيه ويشد انتباهه.

ولتسمية المولود، نحضر ٧ شمعات، ونضعها فى صحن به قمح، ونطلق على كل شمعة اسماً، والشمعة التى تستمر مضاءة يأخذ اسمها، والسيدات هى التى تختار هذه الأسماء، وهذا الاسم بخلاف الاسم الذى سمى به فى الدفتر (دفتر المواليد بالصحة).

يُعمل للوليد حجاب من الحبوب السبع[٦٢]، ومعهن الملح فى صدره، ويلضم له عقد من الفول المبلول لكى يعلق له أيضًا. وذلك لكى يصبح رزقه وفيراً أمًا السيدات اللائى حضرن، فيأخذن بعض حبات الفول، ويضعنها فى جيوبهن حتى لايخلو من النقود، وتعتبر هذه بركة من العيل (المولود)[٦٣].

إذا تركنا باريس واتجهنا إلى قرية القصر بالداخلة، وهى قرية ذات ماضٍ، وبها كثير من الآثار الإسلامية من العصر الأيوبى والمملوكى، لنرصد احتفال السبوع نجد أنه عندما يولد الطفل يؤذن فى أذنه اليمنى آذان كامل.

ويُكبّر فى أذنه الشمال[٦٤]، واليوم الثالث لولادة الطفل هو يوم تشقيق عينيه؛ أى تكحيله؛ حيث يطحن كمون أبيض ويوضع داخل بصلة وتوضع نقطة زيت فى البصل وتضع السيدة، التى ستقوم بتكحيل الطفل، المرود فى البصلة، ثم تضع المرود[٦٥] فى الجوبا[٦٦]، وتكحل عين الطفل، وفى أثناء ذلك يقولون:

شفت نورك والنبى حواليك عليه الصلاة والسلام

وشفت نورك وسع القمر فى السما.

وفى ليلة اليوم السابع، توضع سبعة أو تسعة أرغفة بجوار الطفل، ويجهز القمح الذى سيغربل عليه بجوار رأسه، ويتم تسحيم (استحمام) المولود فى المنزل، ثم يوضع فى الماء قدر من الملح وقدر من القمح. ويضع المدعوون النقطة، وهى عبارة عن نقود معدنية، فى ماء الاستحمام، ويكون هذا قبل آذان الظهر. تؤخذ مياه الاستحمام ويرش بها المنزل والشارع ذهاباً وإياباً لكى تحمى المولود من الحسد.

بعد العصر تتم غربلة المولود؛ حيث يوضع فى الغربال هو والقمح حتى يصبح رزقه وفيراً، ويستعمل الهون، أيضًا، لكى لايخاف ويكون ذا سمع جيد وأثناء ذلك يغنى الحاضرون:

شقلالك دقلالك جوز حجولك فى رجليك

يجعلك مقبول محبوب من أهل أمك وأهل أبوك وجيرانك

وأحبابك، تسمع كلام أبوك وأمك واخواتك.

ويعمل حجاب للوليد فى سابع يوم من: السرة وملح وقمح وأظافر أمه وشعر من رأس أمه وثلاث حبات ترمس وثلاث حبات فول سمر وبعض البرسيم (الحب) وقطعة حديد وقطعة فحم من حطب تؤخذ من مطبخ (كانون) اتجاه فتحته شرق اتجاه الشمس، ويلبس المولود الحجاب عندما يكون خارج المنزل مع أمه أو أى أحد، وعندما يكون فى المنزل يوضع فى الشادوفة[٦٧]، أو فى كرتونة بجوار رأسه لكى تحفظه[٦٨].

وفى الواحات البحرية يوضع بالقرب من رأس المولود صاع[٦٩] من القمح وإبريق مملوء بالماء، وبه بعض أغصان الفاكهة، معتقدين أن هذا يجعل عمر الطفل يطول.

وفى صباح اليوم السابع، يقوم جد المولود لأبيه بأخذ إبريق المولود؛ ليسقى به النخلة التى وهبها له، ومن عادة أهل الواحات البحرية أن الأم لاتلد إلا فى بيت أبيها، لهذا تقوم أم «الوالدة» ـ جدة الطفل ـ بدعوة الأهل والجيران لحضور سبوع الطفل فيأتين جميعًا، وتحمل كل واحدة منهن طبقًا مملوءاً بالقمح وبعض النقود، وذلك باعتباره هدايا للقابلة.

يبدأ الاحتفال بسبوع الطفل حوالى الساعة الثالثة بعد الظهر؛ حيث تتجمع النساء فى بيت «جدة المولود»، ويقمن بالزغاريد بمجرد دخولهن البيت، وذلك تعبير عن مشاركتهن أهل المولود الفرحة، ثم يجتمعن فى صحن الدار، ويرقصن على الشتاوة[٧٠] ويغنين:

يارب خلى دول ودول د الولد عليه عمار الكون

أو خلى المولود جاب الله

ثم يتناولن الغداء، وكان من المعتاد أن يقدم لهن على المائدة (أرز باللبن) طبيخ اللبن[٧١]، وبعد أن ينتهين من الغداء تقوم القابلة «بكربلة الطفل»[٧٢]؛ حيث تمسك الطفل وتضعه فى غربال «وبه قمح، وملح»، وتأتى أخرى بالهون وتطرق عليه عدة طرقات، وعلى نغمة هذه الطرقات، تقوم القابلة بكربلة[٧٣] الطفل قائلة: «كربولة ياكربولة يديك العمر بطوله... يديك العمر وهبة والرزق نهية إن قالت أمك شرق.. شرق وإن قالت لك غرب.. غرب خليك مطيع.. خليك مؤمن، وإن قمت أو قعدت قل لا إله إلا الله محمد رسول الله واسمع الآذان، واوعى تترك الصلاة، واوعى تبقى فتان ولا نمام ولا حرامى، ولما تروح المدرسة اسمع كلام المدرس.. إلخ»، ويستشف من كلام القابلة أن الطفل يسمع لهذا الكلام[٧٤].

وغرباً من مرسى مطروح، على بعد حوالى خمسين كيلو متراً، توجد قرية صغيرة هى المتانى يقتصر السبوع بها على

عمل عصيدة بالسمن والتقلية اسمها الحسا(٧٥)، ومن لديه مقدرة يذبح للذكر ذبيحتين، وللأنثى ذبيحة واحدة، وتحضر النساء، وتأكل من العصيدة، ويحلق(٧٦) للمولود ويوضع الشعر مع السرة، وتعلق فى شجرة أو نخلة أو بين قرون خروف أو رأس دابة، وهذا إعلان بأن ما علق عليه شعر المولود وسرته هو ملك له.

يستمر حضور النساء لمدة أربعين يوماً، ويومياً تعمل العصيدة، وتعطى النساء النقطة للسيدة الوالدة، والنقطة تسمى فى المنطقة (الزلوك)، وهى عبارة عن صرة فيها: دقيق، سكر، شاى، أرز، أى شىء؛ وتسمى الصرة (الرقعة)، فتأخذ الوالدة حفنتين من الرقعة، وترجعها لصاحبتها، وهذا إعلان عن رضائها.

ومن المعتقدات السائدة فى مجتمع المتانى أن الأم لو تركت المولود بمفرده، فيمكن أن تأتى الشياطين أو الجن ويبدلونه بمولود آخر، ولتلافى ذلك يوضع تحت المخدة صرة ملح وصرة شعير لمدة أربعين يوماً.

أيضاً لاتدخل - على السيدة الوالدة - التى تلبس الذهب وإذا كانت لابسة كباس (عقد من المرجان)، أو أية حلى عليها مساخيط (صور) فعليها أن تخلعها قبل الدخول، وكذلك الطفل المحلل (الذى ختن حديثاً). السيدة الوالدة لاتدخل على أخرى والدة إلا بعد مرور هلال كامل أى شهر. وكل ذلك لأنهم يعتقدون أنه إذا حدث هذا فلن تنجب السيدة مرة أخرى(٧٧).

وها قد آن لهذا الجوال أن يعود من جولته بين المقروء والمسموع والمرئى ليتأمل ويفكر، وكثير ما وجده، مما يدعو للتأمل والتفكير. ولكنه رغم كثرته لم يظفر بنتيجة حاسمة مؤكدة؛ فالمعتقد يتوارث جيلاً بعد جيل، وكذلك العادة، وعندما نتساءل لماذا أو كيف أو ما السبب؟ تأتى الإجابة - إذا كانت هناك إجابة - غير مقنعة للعقل؛ ولكنها تحتل عند المجيب درجة تقترب من اليقين. فعلى سبيل المثال، كانت الإجابة عن سبب اختيار اليوم السابع بأنه عدد فردى، والبعض يعلله بأن أولاد النبى سبعة، والآخر ستة، أو لأن اليوم السابع بركة، أو نحن نفعل مثل الذين كانوا من قبلنا، وهكذا.

قبل أن نطرح بعض هذه التساؤلات لنتأملها سوياً، يجدر بى أن أذكر أن كثيراً من المصريين يحاول، دائماً، إرجاع كثير من العادات والمعتقدات إلى مصر الفرعونية محاولين لىّ الحقائق وتطويعها لكى تتفق مع رؤاهم. وبعضهم، بالمنطق نفسه، يرجعها إلى مصر فى عصرها القبطى أو البيزنطى، والآخر إلى مصر فى عصرها الإسلامى، ويجب أن نعى حقيقة مهمة مؤداها أننا لن نستطيع، فى الغالب، أن نجزم بأصل أغلب العادات والمعتقدات خاصة فى مصر صاحبة التاريخ الممتد فى عمق الزمان؛ فمصر تمثلت عدة ثقافات على مر تاريخها الطويل، فأخذت وأعطت وغيرت وحورت وأفرزت تراثاً يتوائم مع ثقافاتها ودياناتها وبيئتها؛ فتراث مصر كموج البحر لايعرف له بداية أو نهاية.

ولنتأمل سوياً بعض العادات والمعتقدات الخاصة بالسبوع محاولين، فى الوقت نفسه، رؤية أوجه التشابه والاختلاف والتغيير فى المناطق المختلفة من خلال العرض السابق.

نبدأ باليوم، لماذا فى اليوم السابع؟ ومتى بدأ؟ وما المعتقدات الدائرة حول هذا الرقم؟ وهل يمكن عمل السبوع فى يوم آخر؟

لم يثبت أن المصريين فى عصر الفراعنة أو ما تلاه من عصور عرفوا احتفال اليوم السابع(٧٨)، وأن بدايته كانت مع دخول المسيحية واستقرارها فى مصر، وإن كان مابين أيدينا، حتى الآن، من مادة علمية مادة قليلة عن العصر القبطى، وهى قاصرة على مقال، غير موثق، للدكتور مراد كامل، ولكن تتضح الصورة وتجلو حول هذا الموضوع مع دخول الإسلام مصر.

فعن عائشة رضى الله عنها، قالت: «عق رسول الله صلى الله عليه وسلم عن الحسن والحسين يوم السابع، وسماهما وأمر أن يماط عن رؤوسهما الأذى»(٧٩).

ويذكر ابن قيم الجوزية أسباب اختيار اليوم السابع، فيقول: تقدمت الآثار بذبح العقيقة فى اليوم السابع وحكمة هذا، والله أعلم، أن الطفل حين يولد يكون أمره متردداً بين السلامة والعطب إلى أن تأتى عليه مدة يستدل بما يشاهد من أحواله فيها على سلامة بنيته وصحة خلقته، وأنه قابل للحياة وجعل مقدار تلك المدة أيام الأسبوع. هذا هو الزمان الذى قدره الله يوم خلق السموات والأرض وهو تعالى خص أيام تخليق العالم بستة أيام وكنى كل يوم باسم يخصه به، وخص كل يوم منها بصنف من الخليقة أوجده فيها وجعل يوم إكمال الخلق واجتماعه، وهو يوم اجتماع الخليقة مجمعاً وعيداً للمؤمنين، وهو اليوم الذى استوى فيه الرب تبارك وتعالى على عرشه، واليوم الذى خلق الله فيه أبانا آدم واليوم الذى أسكنه الجنة، واليوم الذى أخرجه منها، واليوم الذى ينقضى فيه أجل الدنيا وتقوم الساعة، والمقصود أن هذه الأيام مراتب العمر، فإذا استكملها المولود، انتقل إلى المرتبة الثانية وهى الشهور، فإذا استكملها المولود، انتقل إلى المرتبة الثالثة وهى السنين،

فكانت السنة غاية تمام الخلق، وجمع فى آخر اليوم السادس منها فجعلت تسمية المولود وإماطة الأذى عنه وفديته وفك رهانه فى اليوم السابع(٨٠).

ويلاحظ أن رقم سبعة يحتل فى السبوع مكانة عالية؛ فهو، تقريباً، موجود فى كل ممارسات السبوع، وإذا أردنا أن نبحث عن مدلول هذا الرقم، ومتى ظهر، ولماذا هذا الرقم بالذات، فسنجد مادة وفيرة جداً ؛ حيث يوجد الرقم فى جميع الديانات السماوية وغيرها من ديانات غير سماوية، كما يوجد فى المعتقدات الشعبية لدى مختلف الشعوب، وأيضًا فى ممارساتها الاحتفالية، ولكن لن نجد إجابات محددة عما سبق من أسئلة.

فعلى سبيل المثال، نجد أنه فى مصر القديمة عملت للطفل تمائم لحمايته؛ حيث توضع عظام فأر فى شريط يعقد سبع عقد، وكلما عقدت عقدة منه تليت عليه رقية معينة حتى تتم العقد السبع، ثم يعلق الشريط فى رقبة الطفل، ويعمل للطفل حجاب من سبع عقد تعقد عقدة فى المساء، وأخرى فى الصباح حتى تكتمل العقد السبع، وكان يعمل له، أيضًا، حجاب به سبع حلقات من الحجر وسبع حلقات من الذهب فى سبعة خيوط من الكتان تعقد بها سبع عقد، وكان من الممكن أن يضاف إلى هذا، أيضًا، أية وسيلة خاصة ككيس صغير فيه عظام فأر أو كخاتم نقشت عليه صورة يد(٨١) وتمساح... إلخ.(٨٢)

وكانت هناك الحاتحورات السبع، وهى مجموعة من سبع معبودات كانت تحوم مختفية عن الأنظار حول وسادة الطفل؛ لمعرفة ما قد قدر للمولود الجديد(٨٣)، وتخبر، بصفة قاطعة، عن نوع الموت الذى سوف يلقاه(٨٤).

وهكذا، فى مختلف الديانات والكتب السماوية والكتب المقدسة والعقائد والممارسات وأعمال السحر نجد أهمية هذا الرقم المعجز والذى له تفسير(٨٥) محدد.

يجدر بنا أن نسأل سؤالاً : ما مدى التمسك، الآن، بإقامة السبوع فى اليوم السابع، هل لا يزال هذا التقليد متبعاً كما كان سابقاً؟

بالملاحظة والسؤال نجد أن بعض المصريين لم يعد يحتفل بتلك المناسبة، أيضًا لم يعد هناك التزام، إلى حد كبير، باليوم السابع.

يحدد يوم السبوع، غالبًا، على حسب فراغ المدعويين وأهل الطفل، أى فى الموعد المناسب لكليهما، كذلك يحدد الوقت والموعد القابلة أو التى ستقوم بممارسات السبوع.

وذكرت إحدى القابلات أنه إذا كانت هناك أسرة لا يعيش لها أطفال فيعمل السبوع فى اليوم التاسع(٨٦).

ويرى الباحث أن السبوع بهذا التغير وما سيصادفه من تغير مستقبلاً سيتحول من طقس معتقدى إلى عادة، وربما يصبح ذكرى.

عادة أخرى هى إحضار إبريق أو قلة من الفخار يرمز كلاهما إلى جنس الوليد، كما سبق، ولكن لماذا هذه الآنية الفخارية؟ هل لأن الإنسان خلق من طين والفخار من طين؟ هل لأنه الأداة الوحيدة التى يمكن أن تعلق عليها هدايا المولود ورموزه من ذهب وأساور وسبح وطواقى ومناديل حسب نوع المولود، كما أنه الآنية التى يوضع فيها الماء الذى يشربه كبير السن وتوضع هى نفسها فى صينية الماء؟

فى التراث المصرى القديم أن آمون أوحى إلى المعبود خنوم(٨٧) المتكفل بتشكيل البشر، أن يصور بدن الجنين(٨٨) من صلصال(٨٩)، وهكذا نجد كثيراً من المرويات التى يأتى ذكر الفخار داخل نسيجها كالأساطير المصرية، واستخدام الآنية الفخارية فى السحر(٩٠)، ولا يمكن الجزم بأن استخدام الفخار له مدلول معتقدى فى احتفالية السبوع، وأيضًا لا نستطيع إرجاع المعتقد إلى مصر القديمة، فعند السؤال عن سبب استخدام الإبريق أو القلة، تأتى الإجابة بأنها عادة، ولكى ترمز إلى جنس المولود.

يلاحظ أن استخدام القلة أو الإبريق لم يظهر فى حفل السبوع إلا فى منتصف القرن التاسع عشر، ولم يأت ذكر لهما، قبل ذلك، فيما بين أيدينا من مصادر، ومن خلال البحث الميدانى نجد أن الرواة لم يذكروا سببًا لاستخدام القلة أو الإبريق، إلا أن هذه للأنثى وذاك للذكر، كذلك نجد أن استخدامهما ليس منتشراً فى جميع أنحاء مصر.

يلاحظ تواجد أو تركز استخدام القلة والإبريق فى وادى النيل باستثناء النوبة وصحراء مطروح، وأيضًا توجد بعض القرى والمدن التى يستخدم بعض أهلها القلة والإبريق ولا يستخدمها البعض الآخر من أهل القرية أو المدن كما فى مدينة سوهاج والواحات الخارجة والداخلة والفرافرة وصحراء مطروح بينما تستعمل القلة أو الإبريق فى الواحات البحرية، ولا نجد أمامنا تفسيراً واضحًا لتواجد القلة والإبريق فى مناطق، وعدم تواجدهما فى مناطق أخرى، فلا نستطيع القول بانتشار صناعة الفخار فى تلك المنطقة دون غيرها، لأنه توجد تلك الصناعة فى كثير من المناطق التى لا يستعمل بها

الإبريق والقلة، كما لايمكننا القول بوجود معتقد خلف هذا أو تراث ممتد أوجد هذه الظاهرة.

ويبدو أن استعمال تلك الأوانى الفخارية يرجع إلى الرغبة فى التزيين، وإضافة لمسة جمال إلى المكان الذى به المولود، ويذكر **عثمان خيرت** أن تلك الأوانى أصبحت تلون بألوان زاهية، وخصصت للشموع أماكن حول كل من الإبريق والقلة ترشق فيها، ولم يكتف الصانع الشعبى بذلك فشكلت أياديه نماذج مختلفة فى الشكل والحجم تتماشى مع رغبة الطالب وذوقه ومقدرته(٩١) ، بالإضافة إلى أنها الآنية التى تعطى شكلاً جميلاً والملائمة لصينية الماء التى توضع بجوار المولود ولحفظ الماء الذى يشربه كبير السن، فضلاً عن إمكان إعلان جنس المولود باستخدام أيهما.

والماء عنصر أساسى فى احتفالات السبوع؛ ففيه تلقى العملات المعدنية، وبه يسقى الزرع ويرش به داخل البيت وخارجه؛ درءاً للحسد وفيه يسبح زورق صغير جداً به قطع من ملابس المولود، كما شاهدنا فى النوبة، ولا يخفى علينا ما للماء من أهمية فى حياة الإنسان، وطبيعى أن يستشعر المصرى أهمية وجود الماء بالنسبة إلى حياته، وقد لمس هذا بالتأكيد عندما كان يفيض النهر، فيتعرض للمجاعات والأوبئة والموت، لذلك حف المصرى بشاطئى النهر لا يستطيع عنهما بعاداً أو منهما فكاكاً، وهذا ما أدى به إلى تكريم النهر وعبادته، ولا يمثل الماء عند المصرى، فقط، مصدراً لرى مزروعاته ولكنه يستخدم للطهارة؛ فمنه يتطهر للصلاة، وبه يتطهر عند الموت لملاقاة الله سبحانه وتعالى، ويعمد به الوليد، وورد ذكر الماء فى كثير من آيات القرآن الكريم ؛ فمنه خلق الله سبحانه وتعالى كل شىء حى، كما ورد فى الكتب المقدسة.

هذه الأهمية الحيوية والحياتية للماء تفسر لنا لماذا يلقى بالعملات المعدنية فى صينية الماء، لكى تكثر وتزداد، وتروى بتلك المياه شجرة أو نخلة حتى تحدث لها البركة فتكثرثمارها، وإعلاناً، فى بعض المناطق ، بانتقال ملكية هذه النخلة إلى الوليد صاحب تلك المياه التى رويت بها، ويرش بها لمنع الحسد؛ فالماء الذى يتطهر به الإنسان لملاقاة ربه قادر على درء شر الحسد.

وأعتقد أن استخدام الحبوب والملح فى ممارسات السبوع ليس بأمر مستغرب؛ فالمصرى قد عاش حياته زارعاً حاصداً لتلك الحبوب، التى هى غذاء له ولماشيته، والتى هى مصدر الرزق والخير. ونعلم أن المصرى احتفى بتلك الحبوب فكانت تمثل مكانة مهمة لديه، ولذلك فإنه كان عندما تنحسر مياه الفيضان وتكون الحبوب معدة للبذر، كان يصنع تماثيل صغيرة من الطين الرطب على هيئة أوزوريس إله الأرض ورب الزروع ، يخلط فيها الحبوب بالطين ويضعها على فراش، فلا تمر بضعة أيام حتى تنبت البذور(٩٢) ، وكانت الحبوب، ولاتزال إلى الآن، فى بعض مناطق الريف خاصةً القمح والذرة(٩٣) ، وسيلة نقدية للتعامل، فكيف لا تشارك المصرى فرحته، تلك الحبوب التى هى مصدر الخير، فيعلقها فى حجاب على صدر وليده ، لكى يكون مرزوقًا، ولكى يدرك المولود أهميتها؛ فهى معه فوق رأسه، ثم على صدره ملازمة له مدة، فلا يفرط فيها بعد أن يكبر، وهذا المولود هو الذى سيشارك أباه فى جلب مزيد من تلك الحبوب فهو يد عاملة أضيفت إلى الأسرة.

وقد لاحظنا، فى بعض حفلات السبوع، تسابق الحضور فى الحصول على بعض من تلك الحبوب، ووضعها فى جيوبهم أو فى أكياس النقود التى معهم، فهل ترمز إلى غير ما أشرت له؟

ويدفعنا الرقم سبعة إلى التساؤل: لماذا سبع حبوب؟ ويجيب شابرول بأنها على عدد الأيام التى انقضت منذ مولد الطفل. والإجابة، التى حصلنا عليها، لأن الحبوب السبع بركة.

يرى **مجدى أبو زيد** أن الملح يرتبط بمناسبات كثيرة فيطرد الأرواح الشريرة؛ فالملح من المواد التى يخشاها الجن، وينفر منها، ولذلك توضع فى المكان الذى يراد ألا تحل فيه، أو فى داخل الحجاب ، الذى يعلق على الشخص المراد حفظه من أفعال الجن(٩٤)، كما يستخدم الملح، أيضًا، وبصفة أساسية، لمنع الحسد ومقاومة العيون الشريرة الحاسدة، وتكثر الأمثال الشعبية التى تشير إلى وظيفة الملح فى المعتقد الشعبى، ويبدو أن هذا المفهوم جاء من أن الملح مادة حافظة وحاذق فيوضع أمام العين الحاسدة حتى يحجب عنها الأشياء الجميلة، والملح إذا جاء فى العين، فعلاً، يجعلها تلتهب فيغمض الحاسد عينيه فلا تقع على شىء يحسده.

ويعتبر الغربال من الأدوات اللازمة لاحتفالية السبوع، كما فى أغلب مناطق مصر؛ يغربل (يهز) الطفل ويخبط فى الأرض برفق وهكذا عدة مرات، ثم يرفع الطفل من الغربال ويدحرج الغربال. وفى النوبة، ينام المولود فى الغربال دون غربلة ويوضع فى الغربال تحت الطفل - خاصةً فى المناطق الزراعية - قمح أو أرز أو الحبوب السبع؛ حيث يغربل بها الطفل، وهذا يجعلنا نتساءل عن الهدف من وضع الطفل فى الغربال وهزه وهو «لكى يصبح نشيطاً»، ودحرجة الغربال «لكى يسعى وراء رزقه» .. هكذا جاءت الإجابة متشابهة من الجميع.

جدير بالذكر أن بداية استعمال الغربال، فى تلك المناسبة، ظهرت فى كتاب لين (المصريون المحدثون) فى النصف الأول من القرن التاسع عشر. ولكن عمومية استخدام الغربال فى معظم أنحاء مصر من صحراوية إلى زراعية(٩٥)، تجعلنا نجزم بأنه استعمل قبل ذلك بكثير.... ويبدو أن الهدف من استخدام الغربال فى غربلة الطفل، ينبع من وظيفة الغربال فى الحياة اليومية، فوظيفته تنقية الحبوب مما بها من مخلفات وشوائب، لكى تصبح الحبوب نظيفة(٩٦) ، فهل عملية غربلة الطفل اعتقاد يقصد به تنقية الطفل من أى شر يحيط به، ومن أية عين حاسدة علقت به؟ أمّا وضع الحبوب فى الغربال تحت المولود، فيبدو أنها تمن للوليد بأن يكون مالكاً لخير كثير ورزق وفير، أو كما يذكر لين أن الغربلة عملية نافعة لمعدته(٩٧) .

الطرق فى «الهون» أو وعاء نحاسى من الممارسات المتممة لاحتفالية السبوع؛ حيث يضرب بيد الهاون فى جوانبه أو جوانب الوعاء منبهّا للطفل جاذباً آذانه؛ ليستمع إلى النصائح التى تتلى عليه، وهذا ما ذكره الرواة، أو أن هذا الطرق كان يحدث لطرد الأرواح الشريرة؛ ففى مصر القديمة كان الإله بس BES إله منزلى مشوه الخلقة، وكان حاميًا للسيدات الحبائل وللطفل المولود حديثاً، فهو يطرد الأرواح الشريرة بعيداً عنهم، ويصور وهو يرقص أو يضرب على طبلة صغيرة مستديرة. والغرض من هذا أن يخيف الأرواح الشريرة ويبعدها عن الطفل ووالديه، وكان يمثل على أسرّة النوم وأدوات الزينة وغيرها، كما كانت التمائم المصنوعة على شكله تعلق حول العنق(٩٨)، إن هذا الطرق فى «الهون» الذى يماثل طرق جرس الكنيسة يقابل الآذان ـ والتكبير فى أذنى الطفل؟

أما البخور، فمعروف أنه استخدم من قديم الزمان فى المعابد المصرية القديمة وفى المساجد والكنائس والأديرة والمنازل.

والبخور أنواعه كثيرة؛ فمنه، على سبيل المثال: اللبان الذكر- عين العفريت ـ الصندل ـ الكافور ـ الفاسوخة ـ الشبة ـ المستكه.

ويتعدد استخدام البخور؛ فيستخدمه السحرة لاستحضار الجان، كما يستخدم لطرد الأرواح الشريرة، وفى الأحجبة والتعاويذ، وأيضًا لبث رائحة جميلة فى المكان، وأيضًا فى احتفالية السبوع، إلا فى بعض قرى الوادى الجديد؛ حيث يعتقد بأن البخور، على حد قولهم، «بيشم ريحة سرة العيل فيؤذيه»(٩٩) .

كانت هذه الرحلة الزمانية والمكانية فى استقراء ومشاهدة عادة مصرية ، كانت ممارستها ، قديماً، تحمل معانى كثيرة يعرفها ممارسوها، والآن فقدت معناها لدى الأغلبية، وأصبحت تقليداً ليس له ، فى الغالب الأعم، مغزى ومعنى أو تفسير يقبله السامع أو الراوى نفسه.

وإذا تركنا تلك المعانى والرموز والمعتقدات الكامنة خلف تلك الممارسات نجد أن السبوع يتميز بطابعه الاحتفالى وهو الاحتفال الأول الذى يقابل به الوليد، وتكون المشاركة فيه قاصرة على النساء والأطفال، وهو احتفال منزلى؛ بمعنى أنه يقام بالمنزل وليس فى أى مكان آخر عام أو خاص.

وتتفاوت مظاهر الاحتفال حسب ثراء الأسرة؛ فالأسرة الثرية تكون احتفالاتها باذخة، فعلى سبيل المثال، بدلاً من إلقاء عملات معدنية فى صينية الماء تلقى عملات ذهبية، ويزين المنزل بمختلف أنواع الزينات، وكأنه فرح لعظيم، أما الأسر الفقيرة، فاحتفالها فقير فى مظاهره، وإن كان فى ممارسته أقرب إلى الممارسات التقليدية الموروثة. يختلف الاحتفال بالمولود إن كان ذكراً عنه إن كان أنثى؛ فالاحتفال بالمولود الذكر يكون أكثر فى مظاهره والفرحة به أكثر. ويرجع ذلك إلى أن المجتمع المصرى كان، ولا يزال، يفضل الذكر عن البنت؛ باعتبار أن الذكر هو الذى سيحمل اسم العائلة وسيحتفظ بالميراث باسم العائلة، ويساعد والده فى الأعمال الزراعية وغيرها ففائدته للأسرة أكثر (عزوة) .

ويلاحظ فى ممارسات السبوع أن أغلبها يؤدى، خاصة، لمنع الحسد وحماية الطفل وجلب الرزق، ولاأعرف كيف تؤدى كل تلك الممارسات لمنع الحسد، فى الوقت نفسه الذى يدعون فيه كثيراً من الناس لحضور هذا الحفل، فضلاً عن الإعلان عن المولود؛ فالمفروض أن من يخشى الحسد لايعلن عما نال من خير، كذلك الدعاء والتمنى للطفل بالرزق الوفير، فى الوقت نفسه الذى يصرف فيه ببذخ لايتناسب مع الحالة المادية لصاحب هذا الحفل!

ولايوجد تفسير لهذا إلا أنه لابد من الإعلان عن مولد الطفل؛ حيث نلاحظ أن كل التغيرات الأساسية التى تحدث فى حياة الإنسان المصرى لابد من الإعلان عنها، ويأخذ هذا الإعلان مظاهر الفرح فى حالات الولادة والزواج ومظهر الحزن فى حالات الوفاة، ولانستطيع أن نمضى مع فان جنب فى مقولته بأن هذا طقس من طقوس العبور، بمعنى أن الإنسان عندما ينتقل من مرحلة إلى مرحلة فلابد من إقامة

طقوس له تعبر عن هذا الانتقال(١٠٠) . وربما يصدق هذا على مجتمعات أخرى غير المجتمع المصرى، ولكل مجتمع خصوصيته وتقاليده وعاداته الخاصة به والتى تعبر عنه؛ فهى ميراث تاريخه، وليست ميراث تاريخ مجتمعات أخرى.

كذلك يسعد المصرى كثيراً، كلما رزق بمولود، خاصة، إذا كان ذكراً لأنه سيساعده فى العمل، والمصرى بطبيعته ميال لإظهار مشاعر الفرح أو المشاركة فيه، رغم مابداخله من حزن، وبالإضافة إلى ذلك كثرة أيام الفراغ لديه أثناء مواسم الزراعة، وأيضًا وقت المساء بعد انتهاء عمله اليومى، وميله الطبيعى إلى إيجاد مناسبات للتجمع مع الأهل والأصدقاء، ولهذين السببين الأخيرين خلق مناسبات كثيرة لأفراحه وأتراحه.

كذلك لاحظنا أنه لايوجد فرق بين مظاهر السبوع عند المسلمين وعند المسيحيين، فالمظاهر واحدة والفرق الوحيد هو صلاة الطشت لدى المسيحيين وهو طقس دينى، ولكن الممارسات الشعبية واحدة عند أصحاب الديانتين، وهذا دليل على وحدة الجنس والتاريخ والثقافة، ولكن البعض اعتنق الإسلام، والآخر اعتنق المسيحية.

هكذا نأتى إلى خاتمة القول، فنجد أن تراث مصر الشعبى يثبت جذور الوحدة بين أفراد الشعب المصرى، مما يعتبر عاملاً جيداً ومساعداً للربط بين أبناء الأمة الواحدة، وهذا يدعونا - محكومين وحكامًا - إلى الحفاظ على هذا التراث وتأصيله، ولكننا فى غمرة الغزو الثقافى سواء من الخارج أم من أجهزة الإعلام المصرية التى تثبت بقصد أو من غير قصد قيماً وسلوكاً مخالفة للميراث المصرى؛ محاولة ترسيخها فضلاً عن الإهمال المتعمد لمراكز البحث الخاصة بالتراث الشعبى وإعلاء أماكن الدراسة الخاصة بالفنون الغربية كالباليه والكونسرفتوار؛ بل الترويج لها؛ كل هذا أدى إلى أن يتهرب المصرى من ثقافته، بل ينكرها ويظهر الازدراء منها بدلاً من أن يعتز بها ويعضدها.

فهل هذا أمر متعمد؟ ممن؟ لانعرف، لكن الذى نعرفه، على وجه اليقين، أن الهدف تشويه المصرى وثقافته الموروثة.. لسلخه من تراثه وطمس هويته تمهيداً لخلعه من جذوره.. لتفتيت وحدته الثابتة عبر آلاف السنين.

الهوامش

(١) تنص التوراة على أنه إذا ما تمت عملية الوضع، فإن المرأة تكون فى حالة نجاسة لمدة سبعة أيام، وذلك إذا كان المولود ذكراً، أما إذا كانت أنثى فتتضاعف مدة النجاسة لتصبح أربعة عشر يوماً.

سوزان السعيد يوسف، الطقوس الدينية والاجتماعية فى الفولكلور اليهودى فى العهد القديم، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٨٩، ص٢٥٤.

(٢) لمزيد من التفاصيل:

عبد العزيز صالح (دكتور)، التربية والتعليم فى مصر القديمة، مصر ١٩٦٦، ص ص١٨ ـ ٢٠، والأسرة المصرية فى عصورها القديمة، مصر، ١٩٨٨، ص ص ٧٥ ـ ٨٠.

Miriam Stead, Egyptian Life, London, P.F. /9 - 20

(٣) لمزيد من التفاصيل:

بيير مونتيه، الحياة اليومية فى عصر الرعامسة، ترجمة عزيز مرقس، مصر ١٩٦٥، ص ص٧٤ ـ ٧٧ جورج بورنز وآخرين، معجم الحضارة المصرية، مادة حتحور، مصر ١٩٩٢م.

(٤) وزارة الثقافة، تاريخ الحضارة المصرية، بدون تاريخ، ص ٢٨٩٠ ـ ٢٩٠٠.

(٥) ابن الحاج، المدخل إلى الشرع الشريف، جـ٣، ص ص ٢٩ ـ ٣٤.

(٦) المصدر السابق، جـ٣، ص٢٩ ـ ٣٤، سعيد عاشور، والمجتمع المصرى فى عصر سلاطين المماليك، مصر، ١٩٦٢ ص١٣٣.

(٧) ابن الحاج، المدخل، ص ص ٢٩ ـ ٣٤.

(٨) كان المصريون يصنعون فى عيد الميلاد العصيدة ويزعمون أن من يأكلها يتقى البرد طوال العام. د. قاسم عبده، أهل الذمة فى مصر العصور الوسطى، مصر ١٩٧٧، ص ١٦٤.

(٩) ابن الحاج، المدخل، ص ٢٥ ـ ٣٤.

(١٠) محمد حسن محمد، الأسرة المصرية فى عصر سلاطين المماليك، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الزقازيق، مصر ١٩٨٩، ص: ١٠٩.

لمزيد من التفاصيل:

الإمام شمس الدين محمد بن أبى بكر بن قيم الجوزية، تحفة المودود بأحكام المولود، ص ٢٩ ـ ٧٥، د. سعيد عاشور، المجتمع المصرى فى العصر المملوكى، مصر ١٩٦٢، ص ١٢٣ ـ ١٢٤، د. عبد المنعم سلطان، المجتمع المصرى فى العصر الفاطمى، مصر ١٩٨٥، ص ١٩٣ ـ ١٩٥، د. قاسم عبده، دراسات فى تاريخ مصر الاجتماعى، مصر ١٩٨٣، ص ٩٣ ـ ١٠٠.

(١١) احتلت فرنسا مصر من ١٧٩٨م ـ ١٨٠١م.
(١٢) تناول لين فى كتابه عادات المصريين فى الفترة من ١٨٣٣ ـ ١٨٣٥م.
(١٣) عملة مصرية كانت تستخدم فى ذلك الوقت وقيمتها ضئيلة.
(١٤) علماء الحملة الفرنسية جى. دى شابرول، وصف مصر، المجلد الأول، ترجمة زهير الشايب، مصر ١٩٧٩، ص ٢٦٩ ـ ٢٧٠.
(١٥) إدوارد وليم لين، عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم، ترجمة سهير دسوم، مصر ١٩٩١. ص٥٢٠ ـ ٥٢٢.
(١٦) لم يذكر أى يوم ولكنه غالباً يقصد اليوم السابع.
(١٧) منصور فهمى، أحسن الهدايات فى السفر إلى الواحات، مصر ١٩٠٧، ص ص ١١٨ ـ ١٢٠.
(١٨) S.H. Leeder, Modern sons of the Pharaohs, A study of the Manners and customs of the Copts of Egypt London, 1918, P.P. 90 - 93.
(١٩) Winfred S. Blackman, the fellahin of upper Egypt . London, W. P.P 76 - 81.
(٢٠) لمزيد من التفاصيل عن سبوع فى الخمسينيات والستينيات من هذا القرن. د. عثمان خيرت، قلة السبوع، مجلة الفنون الشعبية، العدد العاشر، سبتمبر ١٩٦٩م.
(٢١) وهذه أغنية يغنيها الحاضرون أثناء هز الغربال!

يا أم الصغير افرحى بغرباله ده السعد عدا جسرنا ونداله
يا أم الصغير وافرحى لمولودك ده السعد من كفنا واداله
رشى فسوخة وملحة تحرس لفتة إلا العوازل يفرحوا ويشمتوا

د. نبيلة إبراهيم، الفنون القولية الخاصة باحتفالات الميلاد والزواج والوفاة، حلقة العناصر المشتركة فى المأثورات الشعبية، مصر ١٩٧١، ص ٢٤٩.
(٢٢) «برجالاتك» هى تصغير لكلمة أرجل ومعناها برجليك الصغيرتين ستسير وتكبر، والحلق الدهب تمن للوليد بالرزق الوفير.
عثمان خيرت (دكتور) قلة السبوع، مجلة الفنون الشعبية، العدد العاشر، ١٩٧١، ص ٢١.
وحجالاتك هو الحجل عند بدو الصحراء ، وهو الخلخال.
(٢٣) لايحدث هذا دائماً بل كانت أحياناً ترمى فى مياه جارية والآن تلقى فى المجارى.
(٢٤) يلاحظ أنه يذكردائماً أن الأرز باللبن أو بالسمن هو عشاء الملائكة، وقد جاء فى كتاب عجائب الهند أن ربان المركب كان يضع يوميًا وعاء به أرز بالسمن للملائكة برزك بن شهريار، عجائب الهند بره وبحره، مصر ١٩٠٨، ص ١٩.
(٢٥) لاحظت إحدى الآنسات أن الأم وهى أختها رفضت تكحيل عينى البنت بينما كانت الجدة موافقة بل مرحبة بذلك.
فوزية سعيد، مركز الفنون الشعبية، الجامع شوقى عبد القوى ، ١٩٩٣، يلمس من هذه الملاحظة أن الأجيال الجديدة أصبحت لاتقتنع ببعض العادات.
(٢٦) هذه الممارسات نفسها تحدث عند المسلمين.
(٢٧) فكرى فايز اسكندر، بحث غير منشور.
(٢٨) لايتم فى سبوع المولود المسيحى ذبح حيوان أو طائر لأنه لايوجد فدية للطفل.
(٢٩) أرادت الآنسة فوزية تصوير بنت أختها فى سرير وحولها علب الملبس فرفضت زوجة القسيس وقالت هذا حرام، لأن الملائكة تحيطها وتضيف بأنها صورت بنت صديقة مسلمة فى الوضع نفسه ولم يعترض أحد.
(٣٠) تسمى صلاة حميم الطشت والاسم المتداول صلاة الطشت.
(٣١) الزيت المقدس: زيت مصلى عليه فى الكنيسة والتقديس جاء من الصلاة عليه.
(٣٢) فوزية سعيد نسيم، القاهرة، الجامع شوقى عبد القوى عثمان، يولية ١٩٩٣م.
(٣٣) رفقة (رفاقه) وهذا يدل على أهمية الرقية، فى المفهوم الشعبى، وضرورتها حتى أن النبى صلى الله عليه وسلم رقى الناقة من رفاقه ومن هم رفاقه: الصحابة رضوان الله عليهم.
(٣٤) العليق: ما يوضع للماشية من حبوب أو كسب.
(٣٥) ما ضقته: أى لم تذقه.
(٣٦) تنين: ضعيفة.
(٣٧) ماها: الماء.
(٣٨) الدور: جمع دار.
(٣٩) حيدى: ابعدى عن طريقهم ليس لك بهم شأن.
(٤٠) الشب: الثور.
(٤١) من المعتقدات السائدة أنه لايدخل على الأم ليمون أخضر واللحمة النيئة والبرسيم الحب وحليق الشعر، وذلك لمدة أسبوع ، وكذلك إذا كانت هناك سيدة والدة لاتدخل عليها أيضاً إلا بعد أن يهل الهلال، وكل ذلك اعتقاداً بأن هذا يقلل من لبن الأم.
(٤٢) يلاحظ هنا أن التى تغربل هى التى تلقى بالنصائح وليست الطارقة فى الهون كما فى أماكن كثيرة.
(٤٣) اعتقاد بأن الملح يمنع السحر والعمل.
(٤٤) نص آخر: يا ملح دارنا كتر عيالنا يا ملح الملوك يجعلك مبروك

يا حنان يا منان املا دارنا صبيان   يا ملح دارهم كتر صغارهم
عودة سنوى   يارب هات لهم كل سنة.

محمد عبد السلام إبراهيم، الإنجاب والمأثورات الشعبية فى محافظة الشرقية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٨٢، ص ٥٠.

(٤٥) عالية عبد الواحد المغربى، التسجيل عام ١٩٩٣، الجامع شوقى عبد القوى عثمان، زاوية الناعورة، مركز الشهداء، منوفية.

(٤٦) يسرية مصطفى محمد، بحث غير منشور، ١٩٩٢م.

(٤٧) الحاصل: غرفة طويلة بها فتحات ضيقة عالية قريبة من السقف للتهوية وللزينة وتعطى ضوءاً خافتاً بالنهار.

(٤٨) فرش للأرض يصنع من سعف النخيل.

(٤٩) البخور يتكون من: خشب الصندل، المحلب، حبوب لقاح البلح الذى يحتفظ بها للاستعمال، شجر السنتى وهى شجرة ظل كالسنط، ويقطع الجذع إلى قطع صغيرة تضاف إلى خلطة البخور.

(٥٠) فى خلال هذه الفترة تكون سرة المولود قد وقعت وتؤخذ وتدفن فى أى مكان.

(٥١) يلاحظ أنه إذا كانت القرية فى الضفة الغربية للنهر يأخذ المحتفلون بالسبوع قارباً، ويتوجهون به إلى الضفة الشرقية حتى يكونوا مواجهين لغروب الشمس.

(٥٢) المديد (العصيدة) تتكون من الدقيق واللبن والسمن البلدى.

(٥٣) من المعروف أن النوبيين هم آخر المصريين الذين أسلموا. ولذلك، فإن الصليب الذى يرسم على جبهة الطفل، إما تراث من بقايا المسيحية، أو فى الغالب يرمز إلى أنهم بعد أن كانوا مسيحيين تركوا الديانة المسيحية وتحولوا إلى الإسلام، وهذا التحول يرمز له برسم الصليب ثم غسله بالماء.

(٥٤) من المعروف أن النيل كان يعبد فى مصر القديمة وكان «حابى» باعث الخير والنماء ويبدو أن إلقاء المديد فى النيل تراث من بقايا إلقاء القرابين للنيل تبركاً وتقرباً.

(٥٥) القحف هو آخر جزء من الجريد.

(٥٦) يذكرنا هذا برحلة الإله رع (هو الشمس نفسها) فى الديانة المصرية القديمة؛ حيث كان يركب سفينته النهارية راحلاً من الشرق تجاه الغرب أثناء الغروب، وهذه الرحلة كانت تحدث يومياً مع غروب الشمس، معجم الحضارة المصرية القديمة، مادة رع.

(٥٧) عندما يولد طفل لدى شعب البكاءين الذين يعيشون فوق الجبال فى بورما وتايلاند، يذهب والد الطفل إلى أعماق الغابة ويضع مشيمة الطفل وحبله السرى فى فرع شجرة كرمز للحياة وطول العمر.
ويدلل الكاتب على أن هذا يدفع السكان إلى حماية البيئة تلقائياً؛ حيث إنه لم يكن مقبولاً أن يسمح فى أى وقت بقطع شجرة الحياة لفرد من أفراد الأسرة. لمزيد من التفاصيل.

Elizabeth Kemf, Ledit the Low of the Mother, Switzerland.

(٥٨) توهب هذه النخلة للطفل.

(٥٩) تقال أمثلة على دفن السرة: عندما يحب شخص الذهاب كثيراً إلى مكان معين، يقال له: (أنت سرارك مدفونة هنا) ، وعندما يكون الطفل كثير الحركة يقال: (أنت سرارك واكله فار) .

(٦٠) الميشة = اثنين كيلو.

(٦١) إذا كان هناك طفل نشيط وذو حيوية يقال له (أنت مغربل) .

(٦٢) يذكرون أن السبع حبات على عدد الأيام. وأن أولاد النبى سبعة.

(٦٣) أم يوسف إبراهيم عبدالله، باريس، الجامع، شوقى عبد القوى عثمان ١٩٩٣/٤/١٥.

(٦٤) لكى يصبح متديناً.

(٦٥) المرود: فرع من العبل، وهو نبات ينبت بمفرده.

(٦٦) الجوبا: تصنع من زيت الزيتون أو السمن البلدى يعمل فتيل من القطن الأبيض ويوضع الفتيل فى إناء من فخار به زيت زيتون أو سمن، وينتظر حتى يتشرب الفتيل، ثم يوقد الفتيل، وعلى ارتفاع ٣٠ سنتيمتر نضع غطاءً من فخار بطريقة مائلة، ويترك الفتيل حتى الصباح، ثم يكشط مايتراكم على الغطاء العلوى من مادة الدخان الناتج عن احتراق الفتيل، ويوضع بعد ذلك فى المكحلة ويستخدم للعلاج ويكحل به.
ماهر عز الدين، القصر، الجامع: شوقى عبد القوى عثمان ١٩٩٣.

(٦٧) الشادوفة: قفة صغيرة جداً من الخوص.

(٦٨) آمنه إمام سيد، القصر، الداخلة، الوادى الجديد، الجامع شوقى عبد القوى ١٩٩٣.

(٦٩) المصاع = نصف كيلة.

(٧٠) عبارة عن جملة واحدة يتغنى الشاعر بالجزء الأول منها ومعه بعض الأفراد وتردد باقى المجموعة جزئها الثانى بمصاحبة التصفيق الشديد بطريقة معينة مع إطلاق الصيحات والتمايل أحياناً لإثارة الحمية فى السامر.
حسنى لطفى، عدلى إبراهيم، الأدب الشعبى، مجلة مركز الفنون الشعبية، العدد الثالث ١٩٦٨، ص ١٦. عبارة عن إلقاء شفاهى تؤديه المجموعة ولاتظهر فيه الناحية اللحنية، بل يطغى عليه الإيقاع وتبدأ بإيقاع بطىء يصاحبه حركات بالأرجل فى المكان نفسه مع التصفيق بالأيدى. «يسرية مصطفى»، الموسيقى الشعبية، المرجع السابق، ص ٥٣.

(٧١) يعتقد أهل الواحات أن الملائكة لاتأكل إلا من طبيخ اللبن، ولذلك يعدون لهم هذا الطعام حتى تحل البركة على المولود، ويقال فى المثل عندما يكون الإنسان هائماً سارحاً «أنت بتاكل طبيخ مع الملايكة».

(٧٢) يطلقون على الغربال اسم الكربال، والكربلة هنا أى غربلة.

(٧٣) يعتقد أهل الواحات أن الطفل المكريل يكون محظوظاً فى حياته؛ فإذا أدخل مثلاً بعد ذلك على أناس يأكلون يقولون له: «أنت مكريل»، مثلما يقول القاهريون «حماتك بتحبك».

(٧٤) خظرى عرابى أبو ليفة، الأغنية الشعبية فى الواحات البحرية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٨٩م، ص ص ٥٨ ـ ٥٩.

(٧٥) تقلى التقلية فى مياه ساخنة وتوضع على الدقيق المعجون بالسمن.

(٧٦) يقال احلقوا للولد قبل مايدب عشان لو لدغته العقرب لاتؤثر فى جسمه، فتح الله أبو ترحى، المتانى، مرسى مطروح، الجامع شوقى عبد القوى، ١٩٩٣م.

(٧٧) فتح الله أبو ترحى، عيشة موسى الرطب، المتانى، مرسى مطروح، الجامع شوقى عبد القوى ١٩٩٣م.

(٧٨) عرفت أثينا فى عصرها الكلاسيكى القرن (٥ ـ ٤ ق.م) الاحتفال بالسبوع عندما يولد الطفل وبعد حمامه يلف فى الأقمطة، فى اليوم السابع يذهب الطفل لحفلات التطهير، وتمسكه القابلة بين يديها وتمشى عدة مرات حول الهيكل المشتعل ويزين الباب فى هذا اليوم بأغصان الزيتون إذا كان المولود ذكراً وللبنت شريط من الصوف، ويقدم، أيضاً قربان لآلهة الولادة (اليثيا)، ويقدم الأقارب والأصدقاء ألعاب من المعدن أو من الطين للطفل بينما تهدى الأم زهريات عليها رسوم.

ويسمى الابن فى اليوم العاشر بالاسم الذى اختاره له الأبوان، وعادة مايكون على اسم أى من الأجداد، وأحياناً يختار له اسم أحد الآلهة التى تصبح حينئذ حامية له.

Mounira Karawan, Marriage in Athens during the fifth century B.C, Department of Greek and iatin Studies Classical Papers Vol II.

(٧٩) لمزيد من التفاصيل انظره الإمام شمس الدين محمد بن أبى بكر بن قيم الجوزية، تحفة المودود بأحكام المولود، مصر ١٩٧٧م.، ص ٠ ص ٧٥ ـ ١٠٦.

(٨٠) المرجع السابق، ص ٠ ص ٧٥ ـ ٧٦.

(٨١) يذكرنا هذا بالحبوب السبع مضاف إليها الملح.

(٨٢) أدولف أرمان، ديانة مصر القديمة، ترجمة، د. عبد المنعم أبوبكر، د. محمد أنور شكرى، مصر بدون تاريخ، ص ٣٤٦ ـ ٣٤٧ عبد العزيز صالح، التربية والتعليم فى مصر القديمة، مصر ١٩٦٦، ص ٤٤ ـ ٤٥.

(٨٣) فى مصر، فى العصر الإسلامى كان يحدث شئ قريب من هذا؛ حيث كان يوضع عند رأس المولود الختمة واللوح والدواة والقلم؛ حيث كانوا يعتقدون بأن الملائكة تكتب بالدواة والقلم مايجرى على المولود فى عمره إلى حين موته.

(٨٤) بيير مونتيه، الحياة اليومية فى مصر فى عهد الرعامسة، ترجمة عزيز مرقس منصور، مصر ١٩٦٥، ص ٧٦ معجم الحضارة المصرية القديمة، مصر ١٩٩٢، ص ٩٦.

(٨٥) لمزيد من التفاصيل:

أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، ١٩٥٣، مادة سبعة، د. عبدالحميد يونس، معجم الفولكلور. العراق، عبد المطلب هاشم، حول الرقم سبعة، مجلة التراث الشعبى، العدد الفصلى الأول، ١٩٩٠م.

فكرى فايز اسكندر، السبوع طقوس سحرية، بحث غير منشور ص ١٤ ـ ٢٢، مجدى عبد العزيز أبوزيد، السبوع، بحث غير منشور، ص ٠ ص ٨ ـ ١٣.

(٨٦) عالية عبد الواحد المغربى، زاوية الناعورة، الجامع، شوقى عبد القوى عثمان.

(٨٧) خنوم: صورخنوم على هيئة رجل ذى رأس كبش وقرون مزدوجة على أنه الإله خالق الحياة والكائنات الحية، ولما انتشرت عبادته اتخذ لنفسه وظائف ثانوية، أو كالخزاف الذى شكل فوق دولابه تلك البيضة التى تخرج منها الحياة كلها، معجم الحضارة المصرية، مرجع سابق، مادة خنوم.

(٨٨) الجنين المقصود هنا هى حتشبسوت.

(٨٩) د. عبد العزيز صالح، الأسرة المصرية فى عصورها القديمة، ١٩٨٨، ص ٧٦.

(٩٠) لمزيد من التفاصيل:

د. عثمان خيرت، قلة السبوع، مجلة الفنون الشعبية العدد التاسع ١٩٦٩، سعد الخادم، الفن الشعبى والمعتقدات السحرية، مصر ١٩٦٦، ص ٣٩ ـ ٤٢.

(٩١) لمزيد من التفاصيل: عثمان خيرت، المرجع السابق، ص ١٦ ـ ٢٠.

(٩٢) معجم الحضارة، مادة أوزوريس.

(٩٣) لابد أن يكون عدد أنواع الحبوب سبعة من الحبوب المتاحة وقت السبوع، ولكن يلاحظ دائماً أن القمح والذرة من ضمن تلك الحبوب، كما أن هناك البعض لايضع الترمس والحلبة ضمن الحبوب لمرارتها، وحتى لاتكون السنة مرة على حد قولهم.

(٩٤) مجدى عبد العزيز أبو زيد، مرجع سابق، ص ٢٥.

(٩٥) فى الفرافرة كانت إجابة عبد الملك سيد أحمد عن استعمال الغربال «مفيش غربال، مفيش كلام زى ده لاغربال ولاغيره. إن شا الله ماتغربل لأ احنا هنا لانتشاءم. لأ ممكن عملية التشاؤم دى ماتلاقيهاش هنا أبداً»، عبد الملك سيد أحمد، الفرافرة، الوادى الجديد، شريط رقم ٩ بمركز دراسات الفنون الشعبية، الجامع شوقى عبد القوى عثمان.

(٩٦) من يلاحظ الرجل الذى يقوم بغربلة الحبوب يجده يهز الغربال عدة مرات ثم يرفع الحبوب إلى أعلى ويتلقاها مع خبط جانب الغربال البعيد عنه فى الأرض.

(٩٧) إدوارد وليم لين، مرجع سابق، ص ٥٢١ ـ ٥٢٢.

(٩٨) محيط الفنون التشكيلية، الجزء الأول، مصر، بدون تاريخ، ص ٦٩ ـ ٧١، معجم الحضارة المصرية القديمة، مادة بخ.

(٩٩) آمنة سيد عبدالله، شريط ٤٢ الأصل ٦٣٤ وجه ثانى موط ٧١/٣/٢٦، الجامع عبد الحميد حواس، صابر العادلى.

(١٠٠) د. علياء شكرى، المدخل إلى الفولكلور الفرنسى المعاصر، دراسة لآراء وأعمال فان جنب، ضمن كتاب: دراسات فى الفولكلور، مصر ١٩٧٢، ص ٢٩٤ ـ ٢٩٦.

ألف ليلة وليلة

قراءة تشكيلية جديدة

د. هانى إبراهيم جابر

يميل من لايعرفون هذه الرواية الشعبية، إلى الظن بأن ألف ليلة وليلة ليست إلا مؤلفة أدبية سردية مصاغة بالكلمات وبالتجارب الذى ينال قسطاً من الشكل النثرى والشعرى أحياناً. وإن كان هذا هو واقع الرواية، إلا أن الذين يعرفون ألف ليلة وليلة، ويعشقونها ويميلون إلى دراستها والبحث فيها عن أشكال تنقيبية لموضوعات شتى - على قناعة كاملة بأنها مجال لا حد له من تنوعات تصويرية وتعبيرية وإلهامية بوسائل الفن كافة؛ لامن حيث موضوعاتها فحسب؛ بل فى مناخها التفاعلى بين الخيال والواقع، وبين التداخل الحسى والتأملى. وفوق ذلك كله، مجالها فى توسع السرد الذى يغمر هذه الأشياء جميعها. ومن هذا المنطلق، تظل ألف ليلة وليلة مجسدة لأكثر من مجال تعبيرى ومجسدة لأكثر أشكال الفنون جمالاً؛ فوظفت موادها وخيالاتها على أكثر من أسلوب واتجاه فنى لتظهر متجددة دومًا، ملهمة لمزيد من الإبداعات، ولمزيد من الدراسات الأدبية والفولكلورية، إنها الأرضية الغنية البرحة التى لاينتهى عندها حد.

ومن هذه المجالات التعبيرية والجمالية التى استلهمت من ألف ليلة وليلة، هى حكايات ألف ليلة وليلة ضمنيًا. فالصور التخيلية فيها بنيت بصيغة تشكيلية لتكوينات بصرية رسمتها الليالى، وأعطت لها الإطارية شكلها من خلال الرسامين الذين قاموا بترجمة النص الأدبى إلى لوحات تشكيلية، فأخذت طريقها نحو التأثير الوصفى بوصفها صوراً بصرية تحتوى أخباراً متتالية، تحتوى نظرة تجريدية، ونظرة مختزلة، وأخرى شديدة الوصف السردى لبعض أخبار الرواية وأماكنها وعالمها الخاص؛ إنه عالم التشكيلى.

الليالى، فى خصوصيتها الإبداعية، فى المقدمة من حيث تفاعلها مع الإلهام فى كل زمن، ومعايشتها مع كل مجتمع. فهى باعتبارها حكايات متنوعة لها أشكالها المختلفة من الصراع على وتيرة النقيضين، تمتد، أيضًا، إلى أبعد من أعماق التخيل المختزل من الواقع. وأبعد من ذلك تمتد، أيضاً، إلى بدايات عالم التغيرات الظاهرية لهذا الواقع، والكشف عن الدور الجوهرى للنفس عندما تصطدم بتلك الظواهر. والظواهر بوصفها أفعالاً والجواهر بوصفها تصورات عنها أمرهما فاعل فى الإبداع الفنى بصفة عامة، وفى الإبداع التشكيلى بصفة أدق. فمجموعة الأشكال اللاواقعية، اللامنطقية/التخييل مرتبطة بالواقع، وفى الوقت ذاته، متداخلة مع التناقض لهذا الواقع. والاقتراب من الحل بالتخييل كثيراً ما يأتى إلى حد الابتعاد عن منطق التصور الواعى له. وفى الأرجح يمتلئ العمل التشكيلى بصور تغوص فى وجدان النفس وتتعمق فى الزمن المنهى بأحداثه فى الرواية. وتبدأ صور لأحداث

تصورية لا تنتهى، وهكذا. وهذه التصورات التشكيلية، عن أحاكى الليالى، تتشكل من اتجاهات مختلفة ومن موضوعات متنوعة لها خصوصية الأبطال ونوعية المكان وحدود الزمن المتوهم، وفى نهاية الأمر، تصنع حكاية كبيرة ذات أبعاد معلومة ومساحة غير محددة من الإضافات لحكايات وتصورات، تخلق لها حالة من الاستمرارية، وتفرض على المبدعين تصورات متجددة حول الأبطال، والأماكن، والأحداث، إلى الحد الذى يشك المرء معها فى إمكانية عالم غير ماهو مصور فى تلك الحكايات، وأن هناك قضايا مازالت تبحث فيها شهرزاد، وذاكرة تسجل أعمال الأمصار والعمران يحفظها شهريار. فشهرزاد المرأة فى كل عصر، وشهريار رجل لكل العصور.

ومع ذلك، هناك هدف رئيسى، وأساس متين لبناء ألف ليلة وليلة ضمن كل هذا. هدف وأساس لم يلحقه التغير الزمنى الفعلى، وليس الزمن المتوهم منذ أن وجدت تلك الليالى، ألا وهو الاعتماد على الصور السردية؛ لقد أسهمت تلك الصور السردية إسهاماً كبيراً أكثر من أى عامل آخر فى بعث حيوية الحكايات على استلهامات المبدعين من الفنانين التشكيليين وعلى استلهامات المبدعين فى مجالات التعابير الفنية المختلفة، سواء على الصعيد الأكاديمى، أو على أكتاف الشعبيين من الرواة وغيرهم. وألف ليلة وليلة، على ندرة مثيلاتها، تتشابه مع بنيان حكايات الأوديسا والإلياذة من حيث قدرتهم جميعًا على دفع المبدعين إلى استنباط أحداث جديدة وتحميلات الاتجاهات الاجتماعية والسياسية والفلسفية على مواقفها الأصلية، مما يثرى البنيان الأصلى للسرد التشكيلى لقصص الليالى، وتدفع المبدعين، أيضًا، إلى الاستلهام المستتر لجواهر فنية مؤثرة فى النفس البشرية.

والسرد التشكيلى، بصوره المتعددة، ينتقل شفاهة، ويستمر دوره إلى أن يتكامل النص المروى، والذى يجلب معه نهاية التشكيل الكلى لليالى. إن السرد التشكيلى رؤية ذاتية من الفنان والراوى، وأداء يتمثل فى التقمص للصور التشكيلية الفاعلة التى تصل مابين جميع الحكايات. فهذا الدور للفنان والراوى يظل، هو ذاته، غير قابل للتغير، ونحن نتغير ونتبدل، إلا أن الصورة التشكيلية، فى حيويتها، تنتقل إلى الآخرين من رواة الليالى، لتضئ لهم الأسلوب الفنى، وهم ينقلون لنا حكايات ألف ليلة وليلة بوصفها حقيقة. الحقيقة التى تربطنا بخيال؛ خيال الماضى، وتهيئ لنا طريقًا للحلم والتصور عن تلك الصور التشكيلية المروية بالسرد، ولا وجود للإنسان إن غاب عنه الحلم والتصور. إن لكل مكان عالمه من التصورات الخاصة فى الأدب، إلا أن حكايات ألف ليلة وليلة هى تصور الجميع عن تلك الصور التشكيلية، فهى حالة متميزة بنوع خاص من السرد المؤلف الحادث بين النص والمتلقى له. فهى توليفة على درجة عالية من التفاعل الموضوعى، وصفاء الهدف، وقوة الصراع بين الأبطال، وبين أدوات المكان، قوة تحير الألباب، ولها قدرة مؤثرة على المتلقين.

وعن موضوع البنية والدلالة فى ألف ليلة وليلة، تشير فريال جبورى غزول إلى أن ألف ليلة وليلة خطاب سردى؛ ولكن عنصر السرد لا يشمل الخطاب كله، فهناك أجزاء معينة من القصة التى يمكن استبعادها دون إحداث خلل فى خط القص. وهذا واضح تماماً؛ حيث إننا نعلم أنه يمكن سرد قصة واحدة بطرق عدة. وقد بين ڤلاديمير بروب أن دالات «وظائف» القص هى المنعطفات الأساسية فى تجلى القصة للذهن. وقد مهد لنا هذا المنطلق التعامل مع القصة على أساس أنها مجموعة من المتغيرات الدالة المرتبطة ببعضها ارتباطاً سببياً. وقد ذهب تزفتان تودوروف أبعد من ذلك بالكشف عن طبيعة البناء الهرمى لهذه الدالات/ الوظائف وعن كونها أو بعضها أكثر أهمية لخط القص من غيرها، وهكذا يتوصل تودوروف إلى تكثيف القصة فى هويتها الأساسية. ومن الواضح أن بعض حكايات ألف ليلة وليلة تشع منها روح السرد المتداخل مع البنية الأساسية للحبكة القصصية لموضوعها المحورى، وإطارها التصورى الحاكم، الذى يتراءى لنا وكأنه ينبعث من مكان الحدث وبيئته وزمنه؛ بحيث نستشعر منه نقيضه ـ المكان المتوهم، فى مرحلة التخييل، والمكان ذاته بواقعية، مع المحاورة الجدلية الوصفية بين المكان فى جغرافيته الطبيعية، والمكان ذاته فى جغرافية الليالى.

فثمة بنائية أخرى فى الليالى، فعندها نجد ذلك التداخل الذى يبعث على الحيوية ويطمس معها إطار الملل السردى؛ إذ بينما يقص علينا الراوى قصة سندباد البحرى وهو يجوب البلاد، نرى سندباد البرى يطوف دنيا الواقع المادى، ونتعايش مع حلاق بغداد فى مدينة تاريخية. وفى آن، نرى أبوقير، وأبوصير فى عالمين مختلفين بين زرقة البحر وعصف المدينة وغرابة الطباع فيها. وإذ نرى حكايات حول الترحال

المعنوى للحدث المسرود فى القص، نرى وصفًا تشكيليًا متكاملاً للعمران والأزياء؛ بل وصفًا للأشخاص وأشغالهم ورواتبهم فى الحياة. ويتم ذلك كله من خلال الترحال الزمنى الخاص بزمن التخيل فى الليالى، ويغدو معه الزمن المادى، عندئذ، غير ذى قيمة؛ لأن الليالى تمكنت من أن تتمثل فى البعد الزمنى لها، وتتمثل، فى الوقت ذاته، فى البعد المكانى الواقعى وتولفه فى البعد المكانى التخيلى، إلى جانب ذلك، يضاف إلى تلك الأبعاد الغموض الذى يستغرقها جميعاً. وهذه المداخلة بين الأبعاد جميعها التف حولها عبق الحكايات بالسرد المروى والتشكيل الوصفى. وفى هذا ينتقل النص من موضوع إلى موضوع، ومن زمن إلى زمن آخر، إلى أن يصل إلى لا زمن. ومن هنا، يمكن اعتبار أن هذه المداخلة محفزة فى عالم التشويق والترقب، ولكنها مجهولة التوقع وبعيدة عن التنجيم. وهذا ما يجعل للأحداث وقعها المؤثر والفاعل. وهى لذلك تخضع، تلك المداخلة، لجانب الإيهام النفسى بخصوص تعاملها مع البعدين؛ الواقعى منه، والخيالى عنه، وما تمثلهما من معان فى وجدان كل متلق، فلكل متلق حدوده المادية فى المساحة التخيلية، وأبعاده المعنوية فى المعايشة مع الأحداث المتتالية، وأيضاً فلكل متلق جوانبه التصورية عنهما.

تكتسب الحبكة الموضوعية والتفاعل الدرامى فيها حيويتها من القدرة على توظيف الإيقاع المتباين بين بلورة الموقف و نقيضه فى الوقت نفسه؛ فهذا الإيقاع يشيع منه، فى كل نص من نصوص الليالى، ما يبين أنها تعتمد فى تأليفها على النقيضة.. ما بين النقيضين فى الحياة، وفى الإنسان، وفى المدن، إلى آخره، ليصل إلى النقيضة فى المكان والزمان، وفى الرغبات والأفعال، والتطلعات والقناعات. والاعتماد الأكبر الذى يتكون بين الراوية والمتلقى لحكاياتها، بين شهرزاد وشهريار، ماهو إلا التناقض ما بين المدافعة عن بنات جنسها، والمدافع عن انتقامه. هنا يتفجر الصراع بين التحدى لاستمرار الحياة، والرغبة فى رد الاعتبار عن سفك الحياة. وهكذا تستمر الليالى .. تشع روح النقيضة فى كل بنيانها الموضوعى والسردى. ويمثل كل منحنى من مناحيها أمراً فى غاية التفاعل، ومن المستحيل أن تنفرط كل حدوتة بذاتها دون أن ترتبط بالآتية بعدها، وهذا، وحده، أسبغ على الليالى وحدتها؛ فأصبح الجو العام لها يحتفظ بالإطار الكلى المركز فى رواية النقيضة من أحداث وأشكال ومواقع؛ فالحكايات تصور موضوعًا له نسيج عام من التباين. لاشك أن هذا الاتجاه أثر على الصور التشكيلية؛ فبدت هى الأخرى مصورة للأشياء من رؤية نقيضية حتى تجسد الإيقاع للأفكار والأحداث فى صورة تخيلية وواقعية فى آن، ومنغلقة على خصوصيتها الإبداعية فى آن آخر.

والحبكة الأدبية، والتشكيل القصصى، مايزالان منفصلين حتى يتضافران بسرعة من حكاية إلى أخرى، كما يحلو للراوى طريقة سردها وتتابعها. وهذا التضافر يتفاعل مع أداء الراوى إلى حد كبير، فهو يتريث أكثر من هنيهة حتى يواصل السرد، مدركًا فى هذا أهمية التشويق لدى المتلقين، وتتدفق الحكايات بأكثر من طريقة سردية، فهناك سحر عام يغلف الليالى. «يمكن أن نعيد صياغة الحبكة السردية صياغة أكثر تجريدية بقولنا لعنة يعقبها تمزق ويليها فى الخاتمة أبطال هذه اللعنة. وهذه الصياغة تحمل فى طياتها أصداء أساطير الخلق السامية؛ حيث نرى خروجاً على النسق العام والتوازن الأولين يعقبه الضياع وينتهى بالخلاص»، ثم تضيف فريال ج. غ. فى استهلالها: «فليست ألف ليلةوليلة فى جوهرها إلا صيغة شعبية للفردوس المفقود الذى يتم استرجاعه؛ فنعيم الزوجين الأولين فقد بعد أكلهما فاكهة الشجرة المحرمة؛ أى تذوقهما فاكهة المعرفة. وقياساً على ذلك، فإن التابو والمعرفة مفتاحان فى حكايات ألف ليلة وليلة، فالخطيئة والموت مقترنان فى كل هذه القصص».

وفى زعمنا أن هذه الحبكة قليلة فى مثيلاتها من الأعمال الشعبية المروية عند الشعوب، أو قليلة، إلى حد الندرة، فى الأعمال الأدبية وتاريخها المدون. ولا يعيب الليالى، من موقعها الشعبى، أنها لم تستوف كل ما هو معروف بفن الأدب المدون والمتفرد. ولكن من المؤكد أن مثل هذه الحكايات تتماثل بشكل متكامل من خلال الإحالة من موضوع إلى موضوع، مما أضفى على الحبكة السردية موضوعية إيقاعية تفعم فى وصف الأمصار وطبيعة الخلق فيها، لا يشوب جلاءها الموضوعية المسبقة أو القوالب التأريخية والحدود الجغرافية، وتفوق تصور العقل. إن أحاكى الليالى تمثيل صادق لذات السرد وآلياته التى تجسدت فيها الأشكال الأولى لها، وما اشتملت عليه من تنوع بعد ذلك. «لكننا، فى الوقت ذاته، نرى فى القصة - وهى الأولى ومنطلق سائر القصص - وفى غيرها ما يشبه الإجماع على خصائص بعينها: تدفق السرد حتى فى قفزاته التى يتابع بها المؤلف مواقف الشخصيات ونزواتهم

واعتماد الحوار اعتماداً يبدو- حتى لو كان قصيراً - أساسياً فى بناء الحكاية، : (أحمد كمال زكى).

الصور التشكيلية السردية فى الليالى تأتى لنا من فوق اللاواقع لتمارس علينا فوضى التصور، وتدفع التشويق إلى الاضطراب الحسى، وتخلق معها حالة من الصراع بين الواقع واللاواقع، ما بين التصور والوهم. إنها حالة من السيريالية الإيقاعية، وفعل تجريدى، وهكذا تبدو ألف ليلة وليلة باعتبارها مجموعة من اللوحات التشكيلية المصورة لفكر أدبى قصصى. «فالليالى شبيهة بالأحلام التى تنتهى مع بزوغ شمس الرؤيا والحقيقة الواقعة،» (فدوى مالطى دوجلاس) .

قراءة تشكيلية جديدة لألف ليلة وليلة، عنوان أطروحة دكتوراه تقدم بها الدارس السورى عبدالسلام مصطفى شعيرة لكلية الفنون الجميلة بالقاهرة، تحت إشراف الفنان الكبير حسين الجبالى عامى ٨٥ / ١٩٨٦ . وعن الليالى يقول: «هذا الكتاب فى تأثيره .. والكامن فى ذاكرة الإنسان عمومًا .. يستعيده الوجدان فى ساعات الحنين إلى دفء الأمان... وتألق الفرح للسفر إلى عوالم تسخر فيها كل القوى لنصرة الخير .. وليسود الحب والجمال كل القيم الإنسانية ... وكان مما دعى الباحث بالتوجه إلى الليالى - وبحكم تخصصه - هذا الإغفال الكبير - فى وطننا على الأقل - لدراسة جانب كبير مهم من جوانب تأثير الليالى على الفعل الإبداعى.. مما أثرى الحياة الفنية التشكيلية فى العالم عموماً، وشد انتباه قلوب الصغار والكبار إليها، فزاد جمالها سحراً وتألقاً.

وهذه الدراسة تبحث عن الجوانب التشكيلية فى تحليل بعض التصورات التى جسدتها الليالى عن الأشخاص والمناخ المكانى المحيط بهم. كان من نصيب الشعرفيها مساحة كبيرة؛ حيث صورت المواقف والمعانى الدالة على الحالة العامة التى تعيش فيها كل شخصية على حدة، وتضفى على الذاكرة رؤية تخيلية لها، فالسندباد الذى جاب البلاد ينشد مصوراً حاله تصويراً ينم عن تشكيل وصفى:

ترحل عن مكان فيه ضيم .. وخل الدار تنعى من بناها

فإنك واجد أرضًا بأرض .... ونفسك لم تجد نفساً سواها

ولا تجزع لحادثة الليالى ... فكل مصيبة يأتى انتهاها

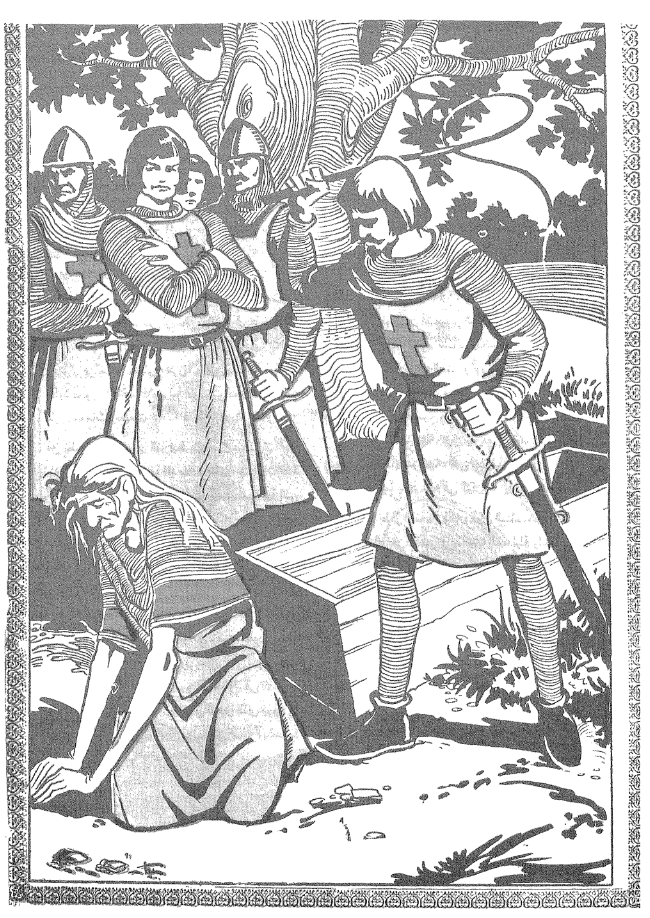
ومن كانت منيته بأرض ... فليس يمت فى أرض سواها

ولاتبعث رسولك فى مهم .. فما للنفس ناصحة سواها

ومن خلال مدخل إلى تصوير الكتاب «الليالى»، استعرض الباحث واقع تصوير الليالى فى الشرق والغرب، مروراً بأهم مراحله، مركزاً، فى ذلك، على التجارب الرئيسية فى تأثيرها على واقع تصوير الكتاب، مراعيًا قدر الإمكان التنوع فى التقنيات والتميز فى المستوى الفنى، ومحاولاً قدر المستطاع تنويع هذه التجارب من خلال توزيع جغرافى وتاريخى يبدأ مع الطبعة الأولى لترجمة «جالان» الفرنسية التى نشرها «دوساس» فى باريس بين عامى ١٧٠٤ - ١٧١٧ .. ومروراً ببعض أهم التجارب الفرنسية والإنجليزية والألمانية خلال القرنين الثامن والتاسع عشر.

يستعرض الباحث تطور التصوير فى مطبوعات الليالى فى المشرق والمغرب، ويشير إلى ندرة استخدام فن التصوير فى المطبوعات التى صدرت بالوطن العربى بصفة خاصة، بدءاً من مطبوعة بولاق حتى مطبوعات دار المعارف والتى رسمها الفنان حسين بيكار . «أما التصوير فى المشرق العربى، فقد جاء متأخراً، ولم يبدأ كما هو الحال فى الطبعات الأوروبية بلوحات مصورة، وإنما جاء فى طبعة بولاق على غرار ما درجت عليه الكتب والمخطوطات العربية القديمة فى تزيين فاتحة الكتاب؛ حيث «يصف الباحث طبعة بولاق الأولى والثانية وأهم الفروق بينهما»؛ لكنها لم تكن بالمستوى الفنى نفسه؛ بل جاءت من وحدات زخرفية معدنية جاهزة مؤلفة من عناصر نباتية متداخلة ترص فى أعلى قالب الصفحة، وتليها بقية الأحرف الطباعية، ويمثل الصفحة الأولى من الجزء الثانى لطبعة بولاق ١٨٣٥ ، أو كما فى طبعة بولاق الثانية ١٢٧٩ ، التى صححها الشيخ محمد قطة العدوى، جاءت على أربعة أجزاء، وبدا إخراج الصفحة الأولى بشكل زخرفى.

وعن التجارب العربية فى مجال التصوير المرتبطة بالاستلهام من موضوعات وروح الليالى، يذكر الباحث أن هذه التجارب بدأت ، عملياً، منذ أواخر هذا القرن، وبدت فيها الشخصية العربية، شكلاً وموضوعاً، محتفظة بالسحر الدفين الكامن فى خصوصية الليالى. «أهم هذه التجارب العربية وعلى المستوى العالمى، أيضًا، كانت تجربة الفنان الجزائرى «محمد راسم» ١٨٩٦ / ١٩٧٥ ، التى بدأت أوائل الربع الثانى من هذا القرن، وخلال ثمانية سنوات من العمل لتزيين ترجمة «مردروس» الفرنسية. وتمثلت فى مجموعة متحفية من



لوحات الفنان الكبير حسين بيكار.

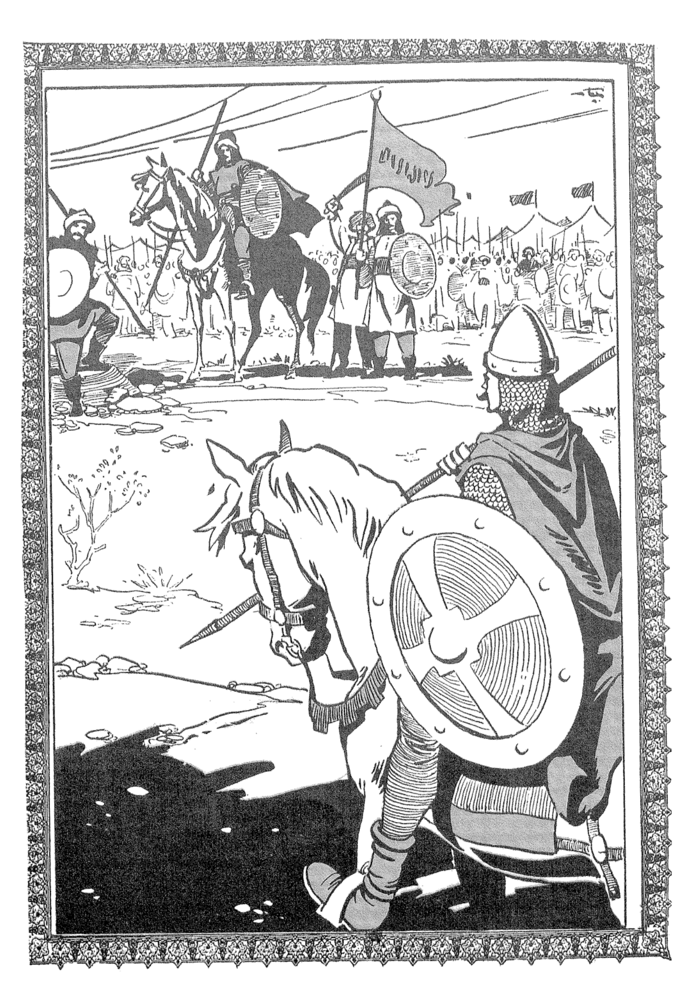
المنمنات الممتدة بجذرها إلى عصور أوج ارتقاء التصوير العربي الإسلامي.

وعن تصوير الليالي في مصر، بعد الإرهاصات الأولية التي برز فيها عنصر الزخرفة على التصوير وجمالياته، «في مصر تمثلت أول تجربة حقيقية لتصوير الليالي عام ١٩٦٨ من قبل الفنان «حسين بيكار» لتزيين نص مهذب أعده «رشدي صالح» ونشرته دار الشعب بالقاهرة ضمن أعداد شهرية من سلسلة كتاب الشعب، ويحلل الباحث هذه المرحلة بقوله: «وقد تميزت هذه التجربة بواقعية صرفة وبشخصية عربية متميزة، بعيداً عن التأثيرات الغربية وترتبط بتجربة الفنان الطويلة مع رسم الكتاب ومعالجة الموضوعات الأدبية التي كانت تزين صفحات مجلة السندباد ومجموعات قصص «كامل الكيلاني» السابقة الذكر. بخلاف ذلك لم يكن ثمة تجارب عربية متكاملة لتصوير الكتاب. رغم تعدد إصدارات الليالي بنصها الكامل وبشكل متوال في مصر ولبنان وسوريا. والتي يقتصر معظمها على تجديد صورة الغلاف فقط، أما اللوحات الداخلية، فتعتمد غالباً على رسومات وطبعات أجنبية قديمة وحديثة.

وعن تطور فن التصوير المرتبط بتجميل صفحات ألف ليلة وليلة في التجارب الغربية، فقد بدأت تلك الاهتمامات عند الغرب منذ قرون بعيدة، وحملت معها السمات الفنية التي ظهرت خلالها، وتتطبعت، أيضًا، بالروح الغربية أكثر منها بالروح الشرقية للحكايات. ولعل السبب في ظهور هذه الاهتمامات في الغرب قبل الشرق يعود إلى ما ذكرته **ساندرا ناداف** حول «الزمن السحري .. وجماليات التكرار»، والذي قام بترجمته **محمد يحيى**، وفي إشارته عن هذا الموضوع: «معًا، يشكلان وحدة متصلة ، ويحللان - من منظور واحد - جانبًا من بناء ألف ليلة وليلة». وتقول ساندرا في موضوعها هذا: إن الموضوع مثار لمناقشات وجدل مطول في الفترات الأخيرة، ولم يجد حلاً نهائيًا . ويبدو أن المدى الذي يوجد به الفن التصويري في الإسلام يرتبط بالفترة التاريخية وبالمقصد الفني. فنحن نجد، مثلاً، نماذج رائعة للفن التشبيهي «التشخيصي»، في آثار خاصة تعود إلى فترة مبكرة أو خلال حكم الفاطميين الشيعي . لكن علماء يجمعون على أنه برغم وجود أمثال هذه النماذج وغياب تحريم قاطع غالب يحظر الفن التصويري في الإسلام، فإن الاتجاه السائد كان، فيما يظهر، هو تجنب التصوير، ولاسيما تصوير الأشياء ذات الطابع الحي، في معظم الفن الرسمي أو العام، ولا سيما خلال العصور الإسلامية الأولى. وكان المقابل لهذا القيد هو نشأة التصميمات المجردة وغير التصويرية.

وقد نشط الفنانون «المسلمون» للبحث عن طرق فنية يستجيبون بها لهذه القيود دون التخلي عن دوافعهم الإبداعية. وتسجل إحدى الروايات غير الموثقة أن الخليفة عمر قال لأحد الفنانين «جاءه يشكو القيود على الفن التصويري، بأن يستمر في رسم الصور ولكن بشكل يشبه الزهور. كما يسجل تاريخ الفن أمثلة عدة لرسومات بها خط يمر عبر رقاب الأشخاص المرسومين في محاولة واضحة للإيحاء بأن هؤلاء الأشخاص غير أحياء وغير واقعيين. ويبدو أن الاهتمام المباشر كان تجنب رسم الأشكال الحية، ولكن تم تعميم هذا الاهتمام إلى تجنب أي نوع من التصوير التشبيهي. ومن النتائج الواضحة لهذا التجنب الفني، نشوء التصميمات المجردة غير التصويرية، وغير التشبيهية. وفي هذا المناخ، نشأ فن الأرابيسك باعتباره ما يمكن أن يسمى بالمبدأ الأساسي للجماليات الإسلامية. إن الأرابيسك فن غير تصويري معادٍ بالضرورة للمحاكاة، وهو ينطلق من الأنماط النباتية المنزوعة من خصائصها الواقعية، التي تبدو بذلك غير طبيعية، ثم ينسج منها تصميماً يخلد ذاته في التكرار، ويتسم بإمكان اللانهائية.

وفي إطار الاتجاه ذاته، فإن الباحثة تقوم بربط فن الأرابيسك بفن القص في تأليف ألف ليلة وليلة، «ولا أقصد، هنا ، القول بأن تجنب التشبيه في الفن الإسلامي قد أدى بصورة مباشرة إلى نشوء بناء قصصي يقوم على التكرار. وإنما أرى أن قضية التصوير، أي قضية التمثيل التصويري داخل مثل هذا النمط، تمثل بؤرة تركيز قيمة نرى من خلالها النوع القصصي الأكبر الذي ينتهجه هذا النمط..في رأي أن النظير القصصي لرفض الفن التصويري هو نشوء توجه مضاد للمحاكاة بشكل جوهري، وهو توجه تجسده بقوة مجموعة مثل «حكايات البنات الثلاث». ويكفي أن نذكر وجود الأماكن الخيالية والسيوف السحرية وأعداد الجن والشخصيات الممسوخة؛ بل وجود الرجال والنساء في البيئات التي تبدو، في عمومها، مجاوزة لكل المعايير والحدود الإنسانية العادية، التي تؤكد التوجه غير الواقعي الحاسم للمجموعة. إن المرء يقف، هنا، بلا جدال داخل وقائع ومخالفة مختلفة عن قيد العالم الذي نعرفه وقوانينه. وإذا كان الأرابيسك يكشف عن تجنبه



التصوير التشبيهي في الابتعاد عن محاكاة صورة الورقة النباتية وتقديم شكلها غير الطبيعي وغير الحقيقي، فإن القص ذا التوجه المماثل للأرابيسك يقدم لنا عالماً لا يشبه عالم القارئ إلا قليلاً. فنحن نقبل ببساطة أن عالم البنات الثلاث ورفاقهن لا صلة له بعالمنا ، برغم أن وقائعه تتم في بغداد.

قد يقول البعض أن هذا كله ليس إلا تعبيراً ينم عن قدرة المؤلف في تخيل عالم آخر في صورة حكي منظم ومكرر ومرتبط بالمعنى العام في إطار من السرد، وأن من طبيعة التعبير الفني، في أي من المجالات الإبداعية، ضرورة الابتعاد عن محاكاة الواقع والطبيعة والتوجه نحو تأكيد شخصية المؤلف الفني بذاتية، تضفي على العمل أبعاداً من التخيل والاستطلاع والتعمق. وحتى إذا سلمنا بهذا، فإن هذه العملية تتم بصورة تشكيلية تركيبية في الذهن وممثلة بأبعادها الحجومية والوظيفية، وأدوارها الفعالة في العمل الفني سواء أكان شعراً أو نصًا أدبيًا نثرياً أو عملاً تشكيليًا مرسومًا أو منحوتاً. وألف ليلة وليلة تمثل هذا المعنى، وتؤكد عليه، وتبين قدرة الراوي على صياغة المعنى من وراء صورة تشكيلية ذهنية، تتجسد أمام المتلقي وكأنها عالم خاص، في دنيا أخرى بعيدة، ولكنها قريبة من الإمتاع والاستغراق الوجداني. ويرى الفنان مصطفى الرزاز، في إطار تخييل الليالي، المعارك التي تدور في بعض أحاكيها. ومن هذا المنطلق الجامح عن المعارك الضارية ووصفها الحكائي في (ألف ليلة) ونظيرها التشكيلي في الفن الإسلامي وعند المستشرقين الغربيين في القرن التاسع عشر، إلى صور الواقع الملموس، إلى صور الخيال الجامح وقصص الخوارق والمعجزات، إلى الصيغ المطلسمة، والتحليق إلى عوالم خرافية وخيالية، وتداخل الكائنات الخرافية في السياق والأفعال، إلى صراع الغول والشيطان والتنين والرخ، إلى عالم البحار النوتية.. تنتقل إلى تصوير قصور الإنس وحدائق المتعة والطرب في الرسوم الإسلامية، في مشاهد (ألف ليلة وليلة) ، حيث يتكرر في المخطوطات الهندية والإيرانية والعربية مشهد الجارية التي تعرض صورة العاشق إلى المعشوقة، مشهد العجوز التي تشير بأوصاف الحبيب إلى السيدة... وتزدحم المنمنمات المصورة بأشكال مختلفة من القاعات والدواوين والعروش والأرائك، وفي الحدائق الغناء يجالس، فيها وعليها، الملك جاريته، تسامره وتطعمه وتسقيه وتعزف له وتطربه، ومن حولها القيع والقيان. وهي بمثابة سيرة الجميلات من النساء اللاتي يتمتعن بصفات الذكاء والعلم الموضوعي والفن واللهو والوفاء وذكاء الخاطر والفطنة وحسن غزارة العلم، والقريحة الحاضرة والأخلاق الظريفة التي تجلت في أبطال (ألف ليلة) ، من شهرزاد التي تنتصر بحلو الحديث وسحر الحكاية على عداوة شهريار السيكوباتية للنساء، والجارية تودد، وقوت القلوب، ومرجانة وعلى بابا وسيدة المشايخ . ويضيف بعد ذلك الفنان الرزاز موضحًا دور الفنان في ذلك كله، ويترجم الفنان هذه الخلوة بصور متنوعة تشترك فيما بينها بتعبير الألفة والأمان، وبمظاهر البذخ والثراء الفاحش والرقة في ثنيات المخمل في الستائر المرخية، والأسرة المنصوبة ببيارق الذهب والطيلسات المطرزة والثياب الفارهة وبأطايب الطعام والشراب، والخدم والحشم والخضرة والمياه الجارية أحياناً. إن هذه الرسوم للطراز في الأزياء والأثاث والأواني والعمارة والزخرفة الداخلية وتنسيق الحدائق والحلي والآلات الموسيقية والشمعدانات بها ملامح من ذكاء وفطنة الرسام الذي يحفل بأدق التفاصيل والحوارات والمواقف، فخلبت هذه المشاهد خيال رسامي الغرب من المستشرقين فترجموها إلى لغة الواقعية الرومانتيكية، بينما حفلت بالعناصر نفسها من سجاجيد زرابي وجدران زينت بالقيشاني برقائق المعدن، أسرفوا في إبراز مفاتن حريم السلطان ودلالهم الأنثوي ومراوح الريش، وما إلى ذلك من مظاهر.

وألف ليلة وليلة، دفاعًا عن خصوصيتها الإبداعية المرتبطة بالتصورات التشكيلية في الخيال، بنت صرح لغتها الوصفية في جو من الأحلام والأساطير والصراعات، ورسمت إطار فنها ؛ بحثًا عن عمق جوهرها، وكشفًا عن أبعاد أدبية تتمثل في الإطار الدرامي للأحداث في ترجمتها نثراً أو شعراً بالشكل الحواري بين البطل والآخرين أو بين ذاته ونفسه. ولأن الإبداع هو ظاهر الجمال، والتصور والتجسيم هما تجلياته الفنية، فإن الفصل بين التصور الأدبي والرؤية التشكيلية لعناصره يغدو مستحيلاً، وانفصال الصورة الأدبية عن البعد التشكيلي لها يبدو ضرباً من العسف؛ فالتصور التشكيلي الذهني للموضوعات الأدبية، جزء لا يتجزأ من العملية الإبداعية والخلق الفني، وعلينا الاهتمام بالقيم الجمالية في النص الأدبي والبعد التشكيلي التخيلي فيه، حتى لا نجزئ العملية الإبداعية بقصد الفصل بين الفنون، وهذا الفصل غير الواقعي بين التصور في الفنون وتجسيم ذلك التصور في صورته النهائية. فالتصور في الفنون بأشكالها التعبيرية هو ربط الخيال وصوره بأدوات كل فن ربطاً متكاملاً يعطي لكل



فن، بعد ذلك، البناء التنظيمي والتركيبي له، ويعطي لكل تعبير ركناً من أركان خصوصيته وبصمته.

والبنية الجمالية لألف ليلة صممت على أن تكون إبداعاً لمجسمات بشرية ومكانية ووصفاً لموضوعات وترجمة لأحاسيس إنسانية؛ لتسكن جميعها في الحكايات المتعاقبة لها؛ ولكي تحقق لها أقصى أشكال الجمال المتوازن مع مصداقية التصور وأبعاده المجسمة. وهذا ما يؤكد، ضمناً، وحدة الهدف وضرورة النظر إلى العملية الإبداعية كلها على أنها تبدأ من منطلق واحد وهو الدافع إلى تصور أبعاد جديدة من التشكيل للمواقف والموارد وغيرها. وليس معنى تصنيف الفنون إلى أنواع وإلى حدود جمالية أنها لا تتداخل في سياق تطور مراحل الخلق الفني، التي تحدد البنية الأساسية لكل فن وأدوات التعبير فيه، وسنجعل تصنيف النشاط الفني الجمالي في طائفة من الفنون،مدخلاً إلى تصنيف فن الأدب في طائفة من الأنواع، برغم أن المنظور التقليدي المتواتر قد خلف لنا تحديداً وعدداً معيناً للفنون، فإن هذا المنظور قد حمل غموضاً شديداً في بيان أساس التصنيف، وفي بيان التخوم الفاصلة بين فن وآخر؛ بل إن ذلك المنظور المتواتر - منذ أقدم صياغاته إلى يوم الناس هذا - قد أقام أسواراً بين نشاطات الإبداع متداخلة متآزرة، ففصل بين فن «جميل»، وفن «تطبيقي»، وفن زخرفي صناعي يدوي. في الأساس الفكري الجديد «توحيد» للفن؛ قاعدة واحدة للماهية وقاعدة واحدة للمهمة، قاعدة واحدة للإبداع وقاعدة واحدة للمتلقي. إن كل ما في العالم تتجلى مواده مهيأة لعمل المبدعين، كما أن كل ما في العالم يهيئ البشر لتلقي هذه المواد في صياغاتها الجمالية. إن العالم يتجلى بوصفه مواداً جاهزة للإبداع والتلقي، يتجلى فضاءً يزخر بالكتلة والفراغ والضوء والنور والظل، يتجلى مكاناً يزخر بالأشكال وما يلحق بها من جسوم وحجوم وألوان، يتجلى زماناً يزخر بالإيقاعات وما يلحق بها من صوت ونبرة ونغمة وكلمة، ويتجلى حركة بشر تزخر بالمواقف والأفكار والعواطف والرؤى والأحلام. (عبدالمنعم تليمة).

وتتجلى الرؤية التشكيلية في دراسة «شعيرة»، في تصور الموضوعات ذات الطابع الأسطوري، والتي يصنفها، في دراسته، بالخوارق في الليالي، بقوله مثلما كان لموضوعات الخوارق افتتان خاص عند قاص الليالي وجمهوره، كذلك تمتعت بقوة جذب خاصة عند الفنانين من مصوري قصص الكتاب في مختلف التجارب العربية والعالمية، وحظيت بقسط وافر من الاهتمام نتيجة لما تمتلكه هذه الموضوعات من طاقة إيحائية فجرت المخيلة الإبداعية لديهم، وأغنت تجاربهم بعوالم فوق طبيعية، تحقق عملية ابتكارها أنوعاً من الحرية الخاصة والرؤية الذاتية في التعبير عن أحلام وكوامن يحقق استقرارها على الصفحة بعض الرضى للفنان نتيجة الشعور بالمتعة، ونقل هذا الاستمتاع إلى المشاهد. وقد قام «شعيرة» بتصنيف الخوارق وموضوعاتها إلى عدد من المحاور المرتبط بعضها ببعض:

أولاً: ما يتصل بالجن والعفاريت، وما يتمتع منها بالقوى الخارقة، وتتصل بالإنسان وتتعامل معه بأمور الخير والشر، وتتخذ بعضاً من صفاته وملامحه.

ثانياً: تمثل مجموعة الأدوات الخارقة التي تتحرك بقوى سحرية أو تسكنها الخوارق كالحصان الأبنوسي وخاتم سليمان ومصباح علاء الدين، وبساط الريح والسرير الطائر وطاقية الإخفاء، وجراب جودر التاجر الذي يخرج ألوان الطعام، وغيرها..

ثالثاً: تتعلق بالسحر والسحرة، وحالات المسخ الإنساني، وتحويله إلى حيوان أو جماد، وصراع قوى السحر الخيرة والشريرة.

رابعاً: تتعلق بالكنوز، وحالات ظهورها المفاجئة لفئات بسيطة من الناس، ومختلف مظاهر الترف والثراء الخيالي.

وتجدر الإشارة إلى أن النص الحرفي، الذي يرد في بعض القصص، يملي على الفنان صفات ومفردات معينة لشكل هذه النماذج الخارقة، لكن النتائج تأتي مختلفة ومتباينة رغم محاولة التقيد بالوصف. ومثال ذلك الصورة التي وردت في الطبعة المصرية؛ حيث نجد أن الرسام الذي عالج التجربة قد أعطى الجنية المؤمنة «ميمونة» صفة آدمية حسنة الملامح، وألبسها جلباباً وغطاء رأس يستر شعرها، وميزها فقط بجناحين،.. بينما حاول التقيد بوصف العفريتين الآخرين قشقش ودهنش. وهذا الأخير حاولت معظم التجارب التشكيلية إخراجه مطابقاً لوصف الليالي الحرفي له؛ فبدا في طبعة دوساسي لترجمة «جالان» ١٧٠٤م، وفي رسوم «هارفي» لترجمة لين. فقد تميز هذا الوصف؛ حيث بدا حرفياً بحرفية أدق. وقد اتخذت تفاصيل هذه المجموعة من الخوارق جمالية خاصة في أعمال الفنان الحفار «اتش ، جي ، فورد » في طبعة لانج.



لم تبد الطبعات الحديثة اهتماماً كبيراً بالتقيد بالتصورات الأدبية الحرفية للخوراق،كما صورتها، خاصة تلك الأعمال التى جاءت متأثرة بروح المدارس الشرقية من الصينية واليابانية فى التصوير. فبدت فيها عملية التشخيص للعفاريت والجن والسحرة تلبس سمات آدمية خالصة. ويشير شعيرة إلى أعمال الفنان كوكر، ويلوح إلى أن هذه السمات اتجهت نحو الشفافية النورانية فى لوحات الفنان «جان ـ ك ـ مونرو» رغم محاولة التقيد بوصف العفريت قشقش فى الليالى. ولكن دهنش رسمه الفنان بالشكل الذى جعله محبباً وبمنتهى الصغر فى الحجم بالنسبة إلى الأميرة بدور، والتى أبرزت اللوحة محاولة دهنش فى حمله للأميرة ومعاناته فى ذلك. فى الوقت ذاته، يقرم «آمبروزو» برسم العفريت قشقش رجلاً عادياً مسناً ذا ملامح طيبة، يتأمل جمال العاشقين؛ بخلاف التصور الذى قام به الفنان «أنطون بيك» برسم تلك الشخصية بمنتهى القبح وبشكل مرعب، وبمبالغة فى بشاعته. ولكن هذا القبح وتلك البشاعة لم يكونا على حساب جماليات العمل الفنى، والتى عبرت عنها وحدة اللون وانسجامها، بالإضافة إلى الجو المغرق فى الخرافة.

ويضيف «شعيرة»، أنه بخلاف العفاريت الطيارة فى قصة بدور، تظهر أعمال تشكيلية أخرى تتخذ مظهراً آخر ومنبعاً مغايراً، كأن تلك العفاريت مائية تخرج من خلال إعصار بحرى كما فى حكاية المفتتح، أو أن تكون من النوع الأرضى حيث يصاحب ظهورها عاصفة ترابية كما فى قصة «التاجر والعفريت» لتعتدى على الإنسان كما عبر عنها الفنان «دالزيل»، وفى لوحة الفنان فورد، وهناك نوع آخر من باطن الأرض يقتحم جدران المنازل ليحقق رغبة مظلومة، وقد صورها الفنان «هارفى»، أو أن تكون من النوع النارى، تظهر مع وميض البرق وتأجج اللهب، كما فى لوحة الفنان «كاى نلسن» التى اتخذ فيها العفريت لونه من زرقة النار، وفى رسوم الفنان «كوريه» الذى جعل الإحساس بالعمل الفنى ينتج سعيراً من خلال عينى المارد الهائل. وفى مجال التعبير عن المردة والعفاريت المحبوسة داخل قماقم وطلاسم ومصابيح، فغالبًا ما عبر عنها الفنان بالطريقة التى يصاحبها خروج دخان كثيف يتشكل رويداً ليتكامل على هيئة جبارة تدخل الرعب، وأشهر النماذج فى قصص «الصياد والعفريت»، و«علاء الدين والمصباح السحرى». وقد جاءت التعابير التشكيلية بالنسبة إلى هذه الموضوعات، غالبًا، على هيئات مختلفة، حتى حينما تكون صادرة من فنان واحد، كما فى لوحات الفنان «دولاك» عن قصة «الصياد والعفريت»، وقصة «علاء الدين والمصباح السحرى». هذه الفئة من القوى الخارقة وجدت متفاوتة ومختلفة فى الشكل بين التجارب الفنية، وتدرجت بين التمثيل الكامل للجسم وبين إلغاء لأية ملامح آدمية أو حيوانية، وبين عرى الجسم وكسوته كاملاً، وبين ضآلة وضخامة المارد، وبين ملامح آدمية صرفة، وأخرى حيوانية كاملة وخالصة.

وفى الفئة الثانية والتى تمثل مجموعة الأدوات الخارقة التى ترد فى سياق النص الأدبى والرواية وتستهدف تكامل الصورة الانطباعية للحركة، هى غالباً ما تكون مسخرة لخدمة الإنسان، وتكمن فيها قوى سحرية أو تسكنها العفاريت والمردة، منها ما يتصل بخاتم سليمان والمصباح، وقد عبر عن ذلك كل من الفنانين «بندتونى» و«ديفيد جيفا»، أما الحصان الأبنوس، فقد سيطر على بقية الأدوات السحرية التى صنعها الحكماء أصحاب الطاووس البوق. وقد تناولته التجارب الفنية ومنها تجربة الفنان «أنطون بيك»، والفنان «إيمى رونا»، والفنان «حسين بيكار». وحسين بيكار من المصورين الذين تميزوا بأسلوبهم الخاص فى الجرافيك، فله أسلوب ناعم سحرى فى تصوير الحوريات والأبطال بجو من الشاعرية والتناغم. وعن البساط السحرى فقد تناولته الرؤى التشكيلية بوفرة، فبرز فى ترجمة هاننج من تجربة الفنان «ماكس كيليرير»، الذى صور البساط وكأنه سابح فى الفضاء وسط السحب. أما الفنان الروسى، فقد عكس رؤيته للبساط على أنه بساط يرتفع ويهبط فى آن، وهو الفنان «إيفان بلبين». بينما مع الفنان «نيكولين» فقد تصور سفينة يقودها ربان بشكل تغلب عليه الدعابة. وصور الفنان اليوغسلافى «سرير حس مريم» فى قصة علاء الدين أبى الشامات، بأسلوب أخاذ وله جو شرقى زخرفى. وعن جراب جودر وما فيه من أشهى ألوان الطعام فقد رسمه بجو تخيلى الفنان «هارفى»، وفى اتجاه آخر صور الفنان الألمانى، الشرقى حين ذاك، التنين على أنه عدو مستلهماً ذلك من طاقية الإخفاء وبساط الريح.

ومن موضوعات الخوارق أيضاً، الفئة الثالثة والتى تتمثل فى موضوعات السحر والسحرة، وأهمها، كما يشير بذلك الباحث شعيرة، حالات مسخ الإنسان، وتغيير صورته الآدمية إلى صورة حيوان أو جماد، بصور فردية أو جماعية. بالإضافة إلى استخدام العقاقير فى القتل أو التمكن من السير

على الماء، على أن من الأمثلة القوية لذلك ما جاء فى حكاية «الجمال والبنات الثلاث» وفى حكاية «بدر باسم وجوهرة». ففى أعمال «هارفى»، نجد تصوراً تشكيلياً للمملوك الثانى الذى مسخه العفريت على هيئة قرد، وصراع ابنة الملك التى تجيد السحر مع العفريت لإعادة الصفة الآدمية إلى المملوك، وفى اللوحة نرى المملوك محمولاً من العفريت ليلقيه فى المكان النائى بعد أن حوله إلى قرد. وفى تصور آخر للموقف نفسه للفنان «فورد»، يبدو القرد وهو يلاعب الملك الشطرنج، فى اللحظة التى فطنت الأميرة إلى أنه إنسان مسخ إلى قرد. ومع الفنان «مورجان»، فقد تصور القرد يستعطف بدموعه الممطرة راجياً إعادته من المسخ. وعن النساء وقدرتهن على القيام بأعمال السحر، نرى الكثير من التصورات التشكيلية لتصورات متعددة فى الليالى لها.

أما عن التصورات الخاصة بالكنوز، فقد ظهرت على اختلاف أشكالها فى الكثير من قصص الكتاب. وكانت تخرج، غالباً، لفئات بسيطة من الناس لتحقق لهم أمنياتهم، أو لتفاجئهم بكرم الله سبحانه وتعالى. وقد مثلت فى الكثير من اللوحات التصويرية، ومنها الكنوز الموزعة فى الطبيعة، كما فى وديان الماس فى قصص السندباد، والأشجار التى تطرح ثماراً من لآلئ وجواهر فى مغامرة علاء الدين، وعلى بابا والأربعين حرامى. وكذلك كنوز قيعان البحار التى أخرج منها عبدالله البحرى لصديقه البرى. وكذلك كنوز قاع البحار التى أحضرها عبدالله البحرى مقابل سلة فواكه طبيعية؛ فقد صورت هذه التخيلات من قبل الفنانين أنطون بيك ومصطفى حسين. ومع الكنوز المرصودة أو المختفية وراء عوائق والتى تجمعت بفعل الجن أو الإنس فأمثلتها كثيرة فى القصص، وقد تميزت، فى التصوير، بلوحات الفنان «كوربيه» و«فيكتور آمبروزو» الذى صور قاسم شقيق على بابا فى المغارة، وقد صور جشعه، ولهفته للكنز حتى تتلاشى من عقله كلمة السر، ووقع فى المحظور.

وعن صعوبة ما يمكن أن تمثله، الآن، الفنون التشكيلية من تصوير الموضوعات الدينية التى ترويها الحكايات فى الليالى، يقول «شعيرة»: إن هناك ندرة فى اللوحات المعبرة عن هذا المحور، وخصوصاً فى التجارب الحديثة. وبدت أعمال الفنانين متمثلة اتجاهات زخرفية أكثر كما جاءت فى ترجمة لين ورسوم هارفى، وتجربة الفنان مورجان. وهناك بعض الرسوم للفنان ليفيل تمثل مناسك لبعض الديانات وردت فى الليالى كمشهد اختطاف الأسعد من قبل المجوس الممثلين لبهرام.

تقول الليالى عن وصف ما فعله التاجر تجاه الجارية «نزهة الزمان»، بعد أن أيقن من سعة علمها وأفقها: «ثم أحضر لها طعاماً وفاكهة وشمعاً، وجعله على مصطبة الحمام فلما فرغت البلانة من تنظيفها ألبستها ثيابها، ولما خرجت من الحمام وجلست على مصطبة الحمام، وجدت المائدة حاضرة، فأكلت هى والبلانة من الطعام والفاكهة، وتركت الباقى لحارسة الحمام، ثم باتت إلى الصباح، وبات التاجر منعزلاً عنها فى مكان آخر. فلما استيقظ من نومه أيقظ نزهة الزمان، وأحضر لها قميصاً رفيعاً وكوفية بألف دينار وبدلة تركية مزركشة بالذهب وخفاً مزركشاً بالذهب الأحمر مرصعاً بالدر والجواهر وجعل فى أذنيها حلقاً من اللؤلؤ بألف دينار ووضع فى رقبتها طوقاً من الذهب وقلادة من العنبر تضرب تحت نهديها وفوق سرتها، وتلك القلادة فيها عشر أكر وتسعة أهلة كل هلال فى وسطه فص من الياقوت، وكل أكرة فيها فص البلخش، وثمن تلك القلادة ثلاثة آلاف دينار فصارت الكسوة التى كساها بها بجملة بليغة من المال، ثم أمرها التاجر أن تتزين بأحسن الزينة ومشت ومشى التاجر قدامها فلما عاينها الناس بهتوا من حسنها وقالوا: تبارك الله أحسن الخالقين هنيئاً لمن كانت هذه عنده». إن هذا التصور التشكيلى للأزياء ذات الطابع الجمالى المرتبط أساساً بالأنواع الفخيمة فى عصر الليالى وارتباط ذلك أيضاً بالمال، باعتبار أن من مهام الليالى إثارة الخيال حول تلك الأشياء بالقدرة على اقتنائها، وأن ما تمثله الإمكانات المتاحة لأغنياء العصر ماهى إلا أمانٍ بالنسبة إلى الفقراء وأنها قابلة للوقوع فى دائرتها بوصفها معجزة من الله سبحانه وتعالى. يتحدث «شعيرة» عن هذه التصورات باعتبارها مواقف أخلاقية فى الليالى؛ فمن الصعب فصل الموضوعات أو المواقف الخلقية بصورة مجسدة ومستقلة داخل النص الأدبى عن بقية الموضوعات الأخرى التى تسير على أساسها حوادث قصة ما. كما لا تظهر منفردة، وبالتالى يجد الفنان «المصور» صعوبة فى الوصول إلى تجسيدها مستقلة عن بقية القيم والحوادث الأخرى. وخلال استعراض التجارب المصورة يجد الباحث عن الموقف الخلقى ضمن هذه الصور والرسوم المطروحة ندرة من الأعمال التى تجسد حدثاً يمثل موقفاً

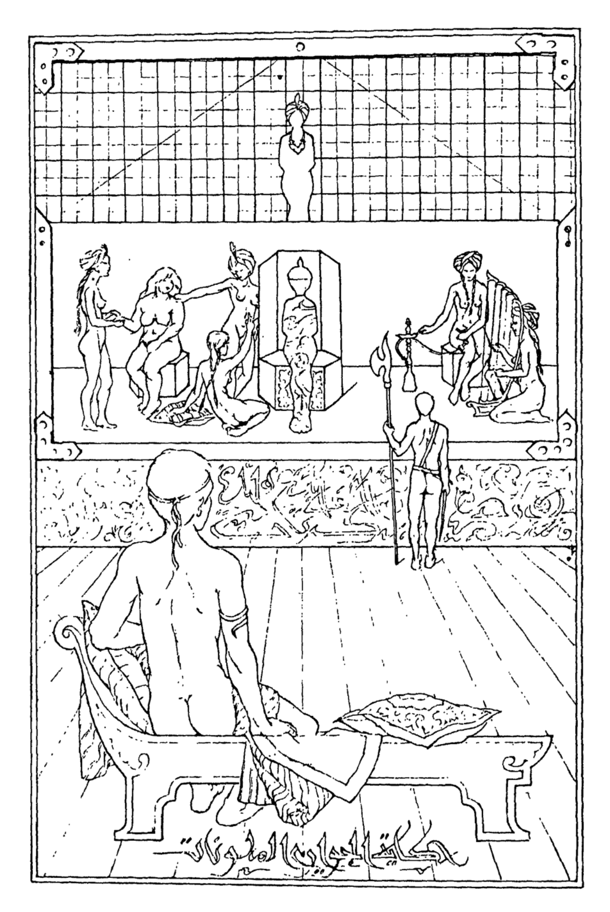
أخلاقيًا. لكن هذه القيم تلمع مستترة فى معنى الصورة أكثر من الشكل. ويتوالى المعانى التى تتيحها الأشكال المتعددة للقصة يبرز الموضوع الأخلاقى كاملاً إلى جانب الكلمة المقروءة التى تكون، غالبًا، أهم من الشكل المرسوم فى عرض الموقف الأخلاقى.

أما عن قيمة المال وحركته فى الليالى، فيذكر «شعيرة» أن هناك صوراً تشكيلية عبرت عن هذا وجسدته فى أعمال المصورين العرب وغيرهم؛ حيث «برزت حول قيمة المال صور مثلتها مجموعة من التجارب «الفنية»، فمثلت الصورة الأولى التفاوت بين مجتمع الوفرة من التجار ومجتمع المعوزين من الفقراء... ورغم ندرة صور التسول والاستجداء فى قصص الليالى عموماً، فقد وجدت شكلاً لها فى أعمال الفنان «نيكولين»، ولكن الفنان «أنطون بيك» صور تعويض الفقراء على شكل هبات يلقيها الأغنياء فى مناسبات خاصة على المعوزين والمحتفين بمواكبهم. «قال الملك شركان: أشهدكم أنى أعتقت جاريتى هذه «نزهة الزمان»، وأريد أن أتزوجها. فكتب القضاة حجة بإعتاقها ثم كتبوا كتابة عليها ونثر المسك على رؤوس الحاضرين وذهباً كثيراً، وصار الغلمان والخدم يلتقطون ما نثره عليهم الملك من الذهب». هذه الهبات مثل جانبًا آخر منها الفنان «بيكار»، ارتبط بتأثير جمال البهنساوى على التجار فى مصر، وإعطائهن القماش دون مقابل أو بثمن مؤجل، وهذا مالم يفعله اليهودى، الشخص الثالث فى التكوين الذى تخيله الفنان بيكار عن قصة «التاجر الشاب المقطوع اليد». ومن الصور الشهيرة عن المال، ما تخيله الفنان روبرت أيتون عن حكاية على بابا، فقد تخيل فيها صورة الفرح والمتعة، بالحصول على الذهب، البادية على وجه على بابا وزوجته، هذا الذهب الذى أغوى «قاسمًا» أخا على بابا، فقتله طمعه الزائد فيه.

ومن وجهة أخرى، فإن الجود بالمال من أهم المحاور التى اعتمدت عليها الليالى بوصفه تعبيراً عن العطاء والكرم، وتحريضاً، فى الوقت ذاته، وحثًا للأغنياء على تكريم مَنْ بذل شهامة فى أحد المواقف الإنسانية أو البطولية أو قدم خدمة نافعة. ويقول «شعيرة»: أما الجود بالمال، فيمثل إحدى أهم القيم الأخلاقية فى الليالى، وفى الحكايات العربية عموماً؛ فالكرم وإكرام الضيف والجود بكل ما ملكت اليد تجاهه من الصفات التى التصقت بالعرب، ولعل أهم أمثلتها ما عرف عن حاتم الطائى، وورد ذكره فى الليالى فى حكاية «تتعلق بالكرم»، وقد مثلتها لوحات (هارفى) حين نزل ملك «حمير» قرب قبر حاتم الطائى وخاطبه مازحًا بأنه ضيفه الليلة، فلما نام، رأى حاتماً فى المنام يذبح راحلة الملك، فانتبه فوجدها تحتضر، فذبحت وأطعم الركب من لحمها، ثم ساروا ليجدوا فى طريقهم «عدى بن حاتم الطائى» وفى يده راحلة توجه بها إلى الملك، وقال هذه عوضًا عن راحلتك التى أضافك بها والدى، فقال الملك وكيف علمت، فأجابه عدى: قد جاءنى والدى فى المنام، وقال إنى قد أضفت الملك «ذا الكراع» بناقته فاحمل له هذه عوضًا عنها، فتعجب الملك من كرم حاتم حياً وميتاً».

وعلى الضرب نفسه، نجد أن المال يداعب دائمًا المحرومين، ويزيد الجشعين جشعًا وقد صورت ذلك الليالى، كما صورته ريشة الفنانين التشكيليين أمثال هارفى وفورد وغيرهما كبيكار وجمال قطب ومصطفى حسين. هذا المال كما يقول «شعيرة» بقوته وما يورثه من جاه، كثيراً ما داعب أحلام المحرومين فى يقظتهم ومنامهم، يثنيهم عن القناعة، ويزين لهم كل ألوان المتعة والجاه والسلطان، كما حدث للأخ الخامس من قصة «مزين بغداد» عندما سرح بخياله يجمع ويطرح فيما سيجنيه من أرباح خيالية من وراء بيعه لسلة الزجاج التى يتاجر بها، كما مثلتها بصورة تغلب عليها الدراسة السلوكية من أعمال الفنان هارفى، ووصل فى حلمه إلى حدود الافتراء والغرور عندما بلغ قمة السلطان، فغدا يضرب ويركل، فإذا الضربة الأخيرة تأتى على سلة الزجاج بكل ما فيها، ومثلها الفنان فورد بلوحة تبين كيف ضاعت مع هذه الركلة كل أحلام مزين بغداد وضاعت معه التميمة التى جلبت له الحظ والغناء ولم يصونهما. وهذا النوع من العقاب جزاء الطمع كان أقوى من قصة الصعلوك الثالث «من قصص الجمال والبنات الثلاث» حين طرد من واقع كالحلم بين أربعين من الجوارى الحسان لأن فضوله وطمعه دفعاه إلى فتح الغرفة الأربعين المحرمة عليه فحمله الحصان الأسود الطائر خارجاً إلى حيث بدأ، وكان أجمل تمثيل لهذه الحكاية ما قدمه الفنان «كاى نلسن» فى لوحته الشهيرة حول هذا الموضوع.

تمثل الليالى، من جانب آخر، الدراسة الاجتماعية، ودراسة العادات والتقاليد المرتبطة بالمناسبات الاجتماعية والاحتفالية، إلى جانب تسجيل المظاهر الأخرى المحيطة بتلك الجوانب من علاقات حرفية وتجارية، وتبرز، أيضًا،


حكاية الجواري الملونات

أشكال الأسواق وأهميتها فى التعبير عن خصوصية الأماكن الواقعية، والأماكن التى تخيلتها الحكايات. وإلى جانب تصوير عمائر تلك الأماكن فإنها، أيضًا، تهتم بالعمران، الإنسان وعمارته. ومن الناحية الأخرى، فإنها أبرزت شكل الحمامات التى كانت منتشرة، حين ذاك، ودورها فى إبراز العلاقات بين أصحاب المهن والأفراد العاديين. ولعل الليالى قد اهتمت بدراسة المكائد وطرقها والدسائس السياسية خلف أسوار الحكام ودور كل من الولاة وأعضاء الحكم وعلية القوم فى ذلك. إن لعبة السياسة والحكم التى وصفت ووردت بالليالى تعتبر، فى حد ذاتها، دراسة مستفيضة لما يحدث من وراء أبواب القصور ومقر الحكم وعلاقة الطبقة الحاكمة بعضها ببعض.

ويصف «شعيرة» دور الحمامات فى ذاك الوقت: «كذلك برزت صور الحمامات العامة بوصفها مسرحًا للمقابلات والكثير من النشاطات، وتجلت بواقعية وجمال أخاذ فى أعمال هارفى من قصة «أبى صير وأبى قير» التى أبرزت من خلالها صورة لطريقة تعامل الحكام مع التاجر الذى يغش فى تجارته، فيأمر بإغلاق دكانه بموجب صك رسمى، كما حدث للصباغ «أبى قير» والتى تناولها الفنان هارفى، والفنان حسين بيكار عن القصة نفسها. كما أظهرت هذه القصة نوع التعامل بين طبقات الحرفيين والصناع والمحافظة على أسرار المهنة. وقد شدت مصورى الكتاب قصة معرفة الألوان المتعددة والجديدة التى بهرت الناس، فبرزت صور الأقمشة المصبوغة بالألوان المختلفة فى أعمال «أنطون بيك»، مبرزًا الطابع الإسلامى للأبنية والأزياء العامة، كذلك تناول الموضوع الفنان «نيكولاس بلومب» الذى يظهر دهشة العامة عند رؤيتها للألوان الجديدة ومناظر الأسواق والباعة الجائلين ونماذج من الطوائف المختلفة، فقد صورت الليالى الحياة اليومية فى مصر والبلاد الأخرى فى بغداد والشام وغيرها. وعن الحياة اليومية بمصر، فقد صورتها الليالى تصويرًا أصيلاً، فأظهرت الأسواق وما تتضمنه من نماذج متداخلة بين الناس فى أشغالهم ومنازلهم ومحلاتهم ونوعية تجارتهم، بالإضافة إلى نداءاتهم المختلفة التى توصف بضاعتهم. فبرزت طبقة العمال والحرفيين البسطاء، وكانت لوحات هارفى فى ترجمة لين أكثر تعبيرًا وواقعية فى رسم هذه النماذج، فصورت الحلاق وبائع الخبز، كما برزت فئة الصيادين والحطابين والحمالين والسقائين. كذلك برزت صور لبعض المظاهر والعادات والتقاليد الشعبية كالفرح بالمولود الجديد، وجلسات النزهة على ضفاف النيل، وزيارة المقابر وتكليلها بالزهور وسعف النخل. بالإضافة إلى هذا طرق استخدام الأعشاب والعقاقير فى علاج بعض الأمراض المستعصية ووصف تلك الأمراض. إلى جانب إبراز كيفية إعداد متطلبات السحر والعمل الطارد له ولشر الحسد.

ومن أهم المحاور التى اهتمت بها الدراسة التى بحث فيها «شعيرة»، تصوير الموضوعات التاريخية فى الليالى. وفى الجزء الخاص بمصر، خرجت صور كثيرة للفنان هارفى تمثل الواقع التاريخى للأماكن، بعضها نفذ من خلال رسوم أعدها المترجم «لين» بنفسه والذى حاول مع الفنان هارفى أن تكون الصور مطابقة للواقع قدر الإمكان، كما حدث فى لوحات أبى صير وأبى قير، فظهرت صور مدينة الإسكندرية بقلعة قايتباى الشهيرة، إلى جانب رسم مدينة «أبى قير». وعن القاهرة، فهناك بعض الرسوم رسمها لين أخذت عنها صور مصر العتيقة، وباب النصر من خلال قصص جرت حوادثها فى القاهرة كقصص «جودر» و «على الزيبق المصرى»، وهناك صور لباب زويلة للفنان «م. كوستا» فى «قصة النصرانى» من مجموعة قصص «الأحدب المغير»، كذلك ظهرت مراكب نقل الركاب على النيل، وابتعدت هذه الصور لترسم مشهداً لمدينة السويس فى قصة «جودر»، أما صور الأهرامات بالجيزة، بوصفها رمزاً لمصر عموماً فى الكتاب، فقد ظهرت من خلال قصص «سيف الملوك وبديعة الجمال»، وفى قصة «نور الدين مع والده».

ويخلص الباحث «شعيرة» فى نهاية دراسته القيمة والواعية بفروضها تمامًا، العلمية والمنهجية، إلى إشارة مهمة يؤكدها، وفى الوقت ذاته، ينفيها إلى حد التشكك فيها. وهذا وحده يؤكد مصداقية البحث: «ومعلوم أن تصوير الكتاب فى الطبعات العربية، لم يبدأ على نحو مشخص إلا مع الطبعة المصرية «طبعة الحبال بجدة، أو طبعة محمد صبيح وأولاده بميدان الأزهر بالقاهرة»، المؤلفة من أربعة أجزاء والتى تخضع رسومها الخطية المتعددة لحالتى الفرض حيناً، والبرهان حيناً آخر.

والفرض.. فى أن يكون الرسام المكلف بتزيين هذه الطبعة قد صمم بعض الأشكال من ذاكرة تتألف فيها صور البيئة المحيطة مع الرؤية الساذجة للبيئات الخيالية البعيدة، مع


شهريار

محاولة للتقيد بالوصف الحرفى الذى يمليه النص، بالإضافة إلى تأثيرات من معتقدات دينية ساذجة أيضاً.

والبرهان.. فى أن الرسام قد اعتمد، لإنجاز عدد من رسوم الطبعة، على النقل المباشر من طبعة قديمة لتجربة الفنان «فرناند شولتزوتيل»، كما يبدو من خلال مقارنة الصور التى يحتويها الشكل الخاص من قصص «التاجر والعفريت»، وفى لوحات من قصة «الملك يونان والحكيم رويان».

أسلوب النقل، هذا الذى اعتمدته الطبعة المصرية، يمكن إيجاد العذر له لحداثة التجربة فى تصوير الليالى، بعد اعتماد الطبعة العربية القديمة المصورة على الرسوم الأوروبية بشكل كلى ومباشر. ويضيف «شعيرة»، ولاعتبارات تدخل فى تركيبة هذا الرسام، الذى يصعب وصفه بالفنان الشعبى؛ لأنه لا يمتلك مقوماته، ويمكن الفرض بأنه رسام حرفى محترف ذو مواهب وثقافة غاية فى البساطة ينظر إلى الليالى على أنها كتاب شعبى بالدرجة الأولى، ويتفق معه الناشر فى ذلك أيضاً، ليخرج الكتاب بأقل سعر ممكن، وقد لا يجوز هذا الفرض..!!

وتختتم الأطروحة بهذه التوجهات التى يطرحها الباحث حول تسليط الضوء على الليالى بوصفها المصدر العام والمحرك للفعل الإبداعى، وكشف ما يكمن بداخلها من طاقة إيحائية وقيمة تعبيرية وتشكيلية يولدها نبع غزير من الصور الساحرة والخلابة من ملامح الحياة الشرقية العربية والإسلامية فى أوج تصدرها لحوادث التاريخ. وما تزخر به على مستوى القيم الإنسانية المطلقة من صراعات تعكسها مختلف النماذج المتباينة التى تنسحب رموزاً فوق حدود الزمان والمكان.

إن قراءة الليالى كاملة، وللمرة الأولى، بلغة تشكيلية من خلال مئات الأعمال الفنية التى تناولت مختلف موضوعات الكتاب، والتى تعكس رؤية عشرات الفنانين من نخبة مصورى رسوم الكتاب العرب والأجانب، وتطرح أساليبهم الفنية المختلفة وتقنياتهم المتعددة، أمر مهم لدراسة الأدب الشعبى.

ألف ليلة وليلة:

ولأهمية ما قدمه الباحث «شعيرة» من مراجع عربية وأجنبية لبناء رسالته، فإننا نرى أن نقدم للباحثين والدارسين والمهتمين بمثل هذه الدراسة - ثبت المراجع الأجنبية، والتى شملت حوالى أربعة وأربعين مرجعاً، وهو جهد يحسب، أيضاً، للباحث.

ثبت المراجع الأجنبية: (١)

أولاً: الكتب.

1 - BAKST. LEON. *The Decorative of - Appreuation By Arsene Alexander. Nots on The Ballets by Jean Cocteaw.* Dover. New York.

2 - BILIBIN. IVAN. *pan Books.*

3 - BOOTH. EDWARD. *Ilustration Europeenne 1981 - 82.* London.

4 - DULAC. Edited by David Larkin. *Introduction By Brian Sanders* - Apeacock press. Bantam Book. Toronto. New York. London.

5 - ELISSEEFF NIKITA. *Themes et Motifs des Mille et une Nuits.*

6 - NIELSEN. KAY. *Les Mille et Ue Nuits. Une oeuvre unconnw de KAY NIELSEN.* Conw et realise par David Larkin. chene.

(١) مرتبة هجائياً حسب شهرة الفنان. عدا الأرقام (3)، (5)، (9)، (10) فتتبع شهرة المؤلف

7 - ROWENA. *The Fantastic Art Of - Forward* by Theodore Sturgeon. *Introduction* by Boris Vallijo. published by Pocket Book. New York.

8 - THE STUDIO. *J. Jones - M. Kaluta - B. Windsor Smith - B. Wrighton.* Dragons Dream Book. London.

9 - THORNTON. LYNNE. *La Femmedans La Peinture Orientaliste ACR Edition.*

10 - VERRIER. MICHELLE. *Les Peintres Orientalistes - Flammarion.*

ثانيًا : كتب دورية (١)

11 - *The Art Directors Index.* Volume 7. Photographers. Film & Media Production.

12 - *The Society of Illustrators. illustrators* . 25.Madison Square press.

ثالثًا : الطبعات المصورة(٢)

13 - AMBRUS . VICTOR. *Tales from The Arabian Nights.* By. Games Riordan. Hamlyn.

14 - AMBRUS. VICTOR. *Tales from The Arabian Nights.* By Michal West. Retold within the Uocabularly of New Method Reder 2. Longman. 1964.

15 - *Art Studium.. valencia - Aladino Ela Lampada Magica.* Arnoldo Mondaori Editore.1982 Milano.

16 - BENDENUTI. *Contes des Mille et une Nuits.* G.P.R. 1981.

17 - CORBEN. RICHARD. *Les Mille et une Nuits.* Jan Strnad Collection Metal Hurlant. 1979.

18 - DULAC. EDMOND. *sindbad the sallor and other Stories from The Arabian Nights.* 1907.

19 - DULAC.EDMOND. *Le Mille Euna Notte* - Edizioni Lilliput 1983.

20 - FORD. H.J.. *The Arabian Nights Entertainments.* Edited by Andrew Lang. Dover.

21 - GAVIOLI. GINOE ANTONIO GUERCI. *Le Mille Euna Notte Libreria Della Famiglio.* Milano. 1979.

22 - GEVA. DAVLD. *Tales from The Arabian Nights.* Retold by Lesa Commager. Orbes. London.

23 - GROVES. ANTHONY. *Tales from The Arabian Nights.* Heirloom Library. London.

24 - HARVEY.WILLIAM. *The Thousand and One Nights.* Vol. 1. 2. 3. Translated E. W.. Lane. 1859. Levers De France.

25 - HARVEY.WILLIAM. *Tales From The Arabian Nights.* Selected from *The Book of The Thousand* Nights and *A. Night.* Translated and Annotated by Richard. F. Burton. Avenel Books. New York.

26 - KELLERER. MAX. *tausend und eine nacht.* MAX Haenning. Deutsche Buch - Gemeinschaft. G.M.B.H.. Berlin. 1896.

27 - KOKAP.. *XUJBARY NJEAIIA HOh.* "1001 Hoh" MATNUA. CPTTCKA.

28 - LAVIS. STEPHEN. *One Thousand and One Arabian Nights Oxford.* 1982.

29 - MARINO. *Le Mille Euna Notte* - Narrate da Silverio Pisu Editrice Piccoli. Milano.

30 - MONROE. JOAN KIDDELL. *Fairy Tales From The Arabian Nights.* Edited and Arranged by E. Dixon. London. J.M. Dent. Sons Ltd. 1975.

31 - MORGAN. *Les Mille et une Nuits.* Contes Gais de Tous Les Temps Adaptation d' Andre Massepain. Bordas. Paris. 1979.

32 - NICOULINE. VSEVOLODE. *Le Mille Euna Notte. Nuova Trascrizione di Mary Tibaldi Chiesa. Hoepli Editore.* Milano. 1982.

33 - PIECK. ANTON. *Vertellngen van Duizend* - en - Een - Nacht. z.h. Amsterdam. BRussel.

34 - PLUMP. NIKOLAUS. *Le Mille Euna Notte* - MURSIA - MORA. KONYUKIADO. 1966.

35 - RONA. EMY. *az ezeregyéjszaka legszebb mesei* - MORA. KONYUKIADO. 1966.

36 - TENGGREN. G.. *Les Mille et Uine Nine Nuits.* Editions des Deux Coqs d. OR- Cocorico.

37 - VISSER. A P.. *Alle Verhalen Uit Duizend en Een Nacht.* Naar de Oorspronkelijke witgave door Henri Borel. Loed. Uitgevers. Amsterdam.

38 - WENDLANDT. KURT. *Sprookjes Uit 1001 Nacht.* Noverteld door Lea Smulders. Het Karvel N.V.I Utrecht. N.V. Standaard. Boekhandel Iantwerpen.

39 - WESTALL. R.. *The Arabian Nights.* Vol. 1 - 4. London. Printed for Rodwell. Martin and The Other Proprietors. 1819.

40 - WETTEL FERNAND SCHOLTZ. les mille et une nuits traduction originale de a. galland. Copyright by Édition Beckers. Antwerp.

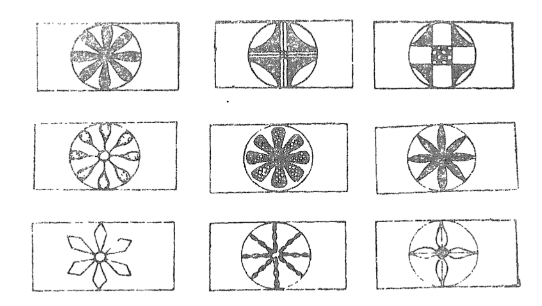
41 - WILDSMITH. BRIAN. *Tales from The Arabian Nights* . London. Oxford University Press. 1961. Oxford Illustrated Classics.

رابعاً : مصادر أخرى

42 - CHIQUI. Ale Baba. (*Strip Oteka.* Magazine). No. 723. Jugoslovenska Strip Revija.

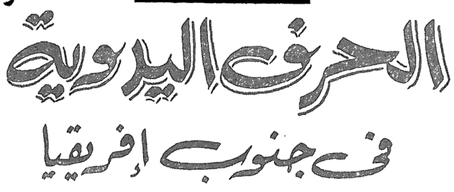
43 - HEGEN. HANNES. (*mosaik* - Magazine). No. 147. D.D.R.

44 - EXPOSITION. 1985. *Les Mille Et Une Nuits.* Centre Culturel De Boulogue. Billaancourt. paris.





رسالة جوهانسبرج



في جنوب إفريقيا

صفية حلمى حسين

كانت التساؤلات التى ناقشها خبراء من أكثر من ثلاثين دولة على مستوى العالم فى أبحاثهم وحواراتهم التى دارت فى الندوة الدولية الأولى حول الحرف اليدوية فى العمارة الإسلامية ــ مع التركيز حول آفاق تنمية المشربيات والزجاج المعشق ـ والتى نظمتها إدارة العلاقات الثقافية الخارجية بوزارة الثقافة فى جمهورية مصر العربية ومركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية ـ أرسيكا ـ باستانبول ـ التابع لمنظمة المؤتمر الإسلامى التى أقيمت فى القاهرة من ٣ ـ ٩ ديسمبر سنة ١٩٩٥ ـ شاملة للكثير من المسائل الخاصة بأهمية التراث المعمارى الإسلامى وكيفية تنمية وعى المجتمع بما له من مكانة رفيعة تستدعى التعريف بقيمته ورعايته وترميمه. وكذلك استلهام هذا التراث فى ظروفنا المعيشية الحاضرة، والقيام بتنمية الحرف اليدوية، ورعاية المدربين، وتقدير المبدعين منهم، وتشجيع المتدربين، وحثهم على الاستمرارية والإجادة؛ وذلك بتوفير أماكن التدريب العملى التى تجمع بين المتخصصين الذين يتشاركون كل بخبراته العملية أو العلمية للنهوض بهذه الحرف، وتسهيل إمداد الحرفيين بالخامات والأدوات اللازمة لعملهم، وتعريفهم بطرق تمويل وتسويق إنتاجهم ،وإدارة أعمالهم، وتقديم الرعاية الصحية والاجتماعية لهم؛ لأن رعايتهم تؤدى إلى تحسين إنتاجهم، ورفع مستواهم الاجتماعى، ومساهمتهم فى زيادة الدخل القومى.

كما أن فتح مجالات الدراسات المتخصصة التى تجمع المعمارى والحرفى التقليدى والمصمم والفنان المبدع ليتبادلوا المعلومات عن وسائل إنعاش الابتكار بوضع خطط محددة للتطور الاقتصادى والاجتماعى والثقافى للنهوض بالحرف اليدوية؛ خطط قابلة للترجمة العملية، وليست من قبيل النظريات العامة؛ إذ إن الحرف اليدوية التى تنتج على نطاق الفرد أو الأسرة تعتمد اعتماداً كلياً على المنتج نفسه والخامات الموجودة فى البيئة واحتياجات المجتمع من حوله، مما

لايجدى معها تطبيق وسائل تطوير الإنتاج الصناعى المتعارف عليها.

أثارت هذه التساؤلات والاهتمامات، التى دارت فى هذه الندوة، الموضوعات والاهتمامات نفسها التى دارت فى اجتماع الجمعية العمومية لمؤتمر مجلس الحرف للمنطقة الإفريقية الذى أقيم فى شهر سبتمبر الماضى فى جوهانسبرج.

إن التجربة التى يقوم بها مجلس الحرف فى جمهورية جنوب إفريقيا ، منذ تكوينه سنة ١٩٩١، تعتبر تجربة رائدة، فقد استطاع فى هذه الفترة الزمنية المحدودة أن يقوم بعمل مظلة للتنسيق بين جميع الهيئات والجمعيات المعنية بالنهوض بالحرف اليدوية، وتقديم الكثير من الخدمات للحرفيين والقائمين على صناعة الحرف المنتشرين فى أنحاء جنوب إفريقيا وما حولها.

ولما كانت حكومة مصر قد اشتركت بدءاً من هذا العام فى المجلس العالمى للحرف، ولما كنت مشتركة فى هذا المجلس منذ فترة طويلة، والمندوب المصرى به منذ سنة ١٩٨٢، فقد أوفدتنى مصر لحضور الجمعية العمومية لمؤتمر مجلس الحرف للمنطقة الإفريقية الذى استضافته جنوب إفريقيا فى جوهانسبرج، فى الفترة من ١١/ ١٣ سبتمبر سنة ١٩٩٥، والذى سبقته ورشة عمل للحلى من ٧/٦ سبتمبر.

وقد كانت هذه هى المرة الأولى التى يجتمع فيها الأعضاء الأفارقة، مما جعلهم يشعرون بأهمية انتمائهم إلى مجلس الحرف العالمى، وتقدم الجميع بالشكر لمجلس الحرف لجنوب إفريقيا على حسن استضافتهم، وتفانيهم فى المساعدة على تحقيق هذا الاجتماع المهم، الذى حضرته، أيضًا، السيدة رئيسة المجلس العالمى للحرف. كما تم انتخاب رئيس المجموعة الإفريقية فى نهاية الاجتماع.

وقد كان الاجتماع لمجلس الحرف لمنطقة إفريقيا فرصة جيدة للتأكيد على أهمية الحاجة لدفع العمل القيادى بإصرار وشجاعة لتنفيذ العمل الضخم ولتحقيق الفائدة من كنوز التراث الغنى الكامن فى جميع الدول الإفريقية ـ برغم المصاعب المتعددة التى تقف فى طريقنا. وكلنا متطوعون، ولكن بإيماننا وإرادتنا، فيمكننا ـ بذلك ـ أن نحقق التقدم، ونقضى على المعوقات بمساعدة حكوماتنا، وأن ينظر إلى الحرف بعين الاعتبار، فأغلب الحرفيين فقراء ويجب أن يعيشوا بكرامة، فالحرف عمرها من عمر الإنسان، والحرفى، بتضحياته المستمرة، هو الذى حافظ عليها من الاندثار.

ـ وقد نوقشت مشكلة اللغة بصدور اللائحة باللغة الإنجليزية فقط، ونحتاج لاعتماد ترجمتها بالعربية والفرنسية أيضاً.

ـ استخدام الحرف اليدوية فى أغراض الحياة اليومية.

ـ الاهتمام بالقضاء على البطالة والفقر بوضع الخطط التى تكفل التوسع فى العمل الحرفى وتنظيمه.

ـ مساعدة المرأة على ممارسة الحرف بتسهيل حصولها على الخامات اللازمة لعملها.

ـ مساعدة الحرفى غير القادر مادياً بالتعاون معه إقليميًا ودولياً.

ـ وضع استراتيجية للتسويق.

ـ إصدار النشرة الدورية باللغات الثلاثة: العربية والإنجليزية والفرنسية، وتشمل أخبار وعناوين وأسماء مراكز الاتصال بين الأعضاء مع ذكر برامج نشاطاتهم.

ـ الارتقاء بالحرف حلم يجب تحويله إلى واقع، وعلينا أن نبدأ؛ فالحرف استثمار جيد إذا أحسن استغلالها.

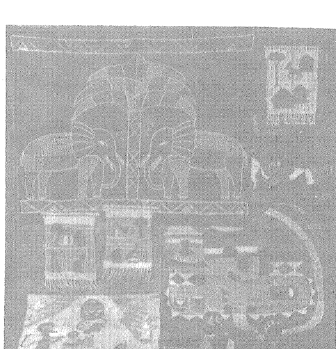
مجلس الحرف لجنوب إفريقيا

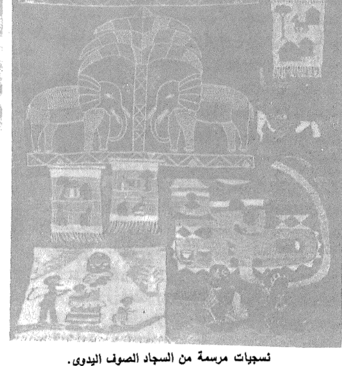
تأسس مجلس الحرف لجنوب إفريقيا سنة ١٩٩١؛ لتكوين كيان وطنى يقوم بالتنسيق بين الجمعيات والنقابات والمراكز الثقافية ومعاهد تدريس الحرف؛ للنهوض بجميع الحرف على المستوى القومى والدولى.

وقد أنشىء على غرار مجالس الحرف فى انجلترا وإستراليا وأمريكا وكلها أعضاء فى المجلس العالمى للحرف. ويدعو المجلس جميع العاملين فى مجال الحرف اليدوية إلى الانضمام إليه، ليتعاونوا فى تكوين شبكة اتصال تمكن الحرفيين من المساهمة فى المشروعات المختلفة. ويقوم المجلس بعمل مظلة تغطى جميع أوجه الحرف، ووضع الخطط التى تفيد العاملين فى هذا المجال.

كما أن تسجيل العاملين بالحرف على مستوى الدولة يمكن من عملية الاتصال بهم، وهو من الأشياء المهمة بالنسبة إلى مصممى الديكور الداخلى والمهندسين والتجار والسواح، وكذلك بالنسبة إلى الزملاء من الحرفيين. ويساعد على فتح السوق المحلى ويؤدى إلى فرص لتسويق حرف جنوب إفريقيا خارج البلاد،كما يصدر نشرة دورية عن أسواق الحرف والمعارض وورش العمل.

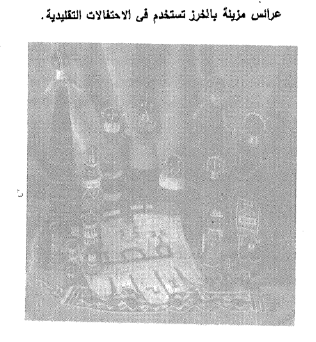
سلال ترى عليها الأشكال الهندسية التى تكون زخارفها.

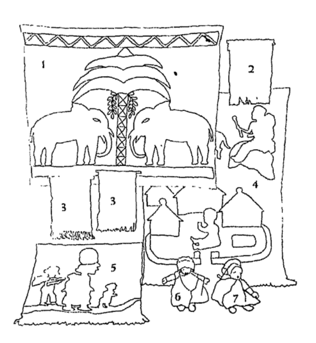




نسجيات مرسمة من السجاد الصوف اليدوى.

عرائس مزينة بالخرز تستخدم فى الاحتفالات التقليدية.





ومن مهامه الأخرى، إقامة المعارض والأسواق فى جميع أنحاء البلاد، وقد كان أول هذه المعارض المعرض الذى أقيم فى قاعة العرض فى جوهانسبرج، فى نوفمبر سنة ١٩٩٢، وتلاه معرض «الحرف الحية الحالية» فى القاعة نفسها، ثم المعرض الذى أقيم سنة ١٩٩٣ فى المكان نفسه، أيضًا، ثم المعرض الذى أقيم فى متحف إفريقيا فى سبتمبر.

و«الحرف الحية» قامت لتشجيع تذوق الأعمال الجيدة، وتنمية الوعى بقيمة الحرف المصنوعة فى جنوب إفريقيا، وعقد السوق فى مبنى السوق القديم الذى جهزه المهندسون بأماكن عرض مدهشة. وكانت «الحرف الحية» جزءاً من المهرجان السنوى الذى ترعاه بلدية جوهانسبرج. وقد كان هذا المهرجان قاصراً فى الماضى على فنون التمثيل والغناء، إلا أن الفنون المرئية صار لها نصيب على خشبة المسرح هذا العام.

ويدرك مجلس الحرف أن الحرف اليدوية المحلية لم تكن تلاقى ما تستحقه من تقدير عند عرضها على الجمهور، ولذلك، فهو يأمل تغيير هذه النظرة عند إقامة سوق ناجح، ليست مجرد سوق عابرة، ولكنها فرص لعرض وبيع هذه الأعمال للتجار وقاعات العرض والمصدرين وبعثات التجارة الخارجية والسواح، وأهم من كل ذلك الزوار المحليين الذين يذهبون لإثراء نفوسهم، وشراء ما هو معروض عليهم من أعمال لا يمكنهم مقاومة إغراء اقتنائها.

وقد كان اختيار موقع السوق فى مكان سهل الوصول إليه ونرجو أن يبعث هذا السوق حياة جديدة فى مدينة جوهانسبرج. كما يفيد الحرفيون أنفسهم مما ينظم لهم من محاضرات وندوات وورش عمل يشرف عليها مختصون كل فى مجاله؛ سواء فى موضوعات الحرف نفسها أو موضوعات متعلقة بإدارة الأعمال مثلاً.

كما أقاموا ندوة فى سوق «الحرف الحية» شملت النقابات واتحادات الحرف، فى محاولة لخلق صناعة مترابطة، وتعريف الجمهور بتقنية ومهارات الحرفيين، وإقامة ورش عمل يومية لإثارة اهتمام الجماهير.

لجنة مجلس الحرف التعليمية

اللجنة التعليمية تعتبر جزءاً رئيسياً فى مجلس الحرف؛ إذ إن للتعليم دوراً حيوياً فى الحرف اليدوية. ويقوم البرنامج العلمى على ثلاثة قطاعات من المجتمع: أولها: الأطفال ـ حيث تقدم لهم ورش عمل تضم الكثير من أشكال الحرف ـ كانت المناهج الدراسية فى الماضى تضم الحرف والأشغال اليدوية بوصفها جزءاً مهمًا، أما فى السنوات الأخيرة، فقد حلت محلها موضوعات ينظر إليها باعتبارها أكثر أهمية؛ لأنها قد تؤدى إلى الحصول على وظائف فى المستقبل، متناسين أن الحرف اليدوية إحدى وسائل كسب العيش. ويبدو أنهم تجاهلوا الحرف فى المدن الكبيرة، وحرموا تلاميذ المدارس من فرصة تذوق متعة ممارسة الإبداع والأشغال اليدوية. وقد يكون من الممكن إعادة جماليات الحرف التى فقدت جزئيًا إلى ما كانت عليه، إلى جانب إقامة ورش العمل للمدرسين. ومبادئ الحرف لا يمكن تعلمها، ولا الاستفادة منها على الوجه الصحيح، إذا لم تدخل فى هيكل مناهج الدراسة، كما أن برامج تدريب المدرسين مسألة حيوية لإحياء الحرف فى هذا البلد.

اتحاد الحرف لجنوب إفريقيا وشعاره

(الحرف اليدوية صنعت من أجلك)

اتحاد الحرف لجنوب إفريقيا هيئة غير تجارية، تقوم بتسويق منتجات مراكز الحرف الريفية، نيابة عن الاتحاد الذى يقوم بإعادة عائد المبيعات إلى مراكز إنتاج هذه الحرف اليدوية عن طريق جمعياتها التعاونية.

وبرغم أن التراث الإفريقى، الغنى بالفنون والحرف التقليدية، يشكل جزءاً مهمًا من تاريخ الحرف فى جنوب إفريقيا، إلا أن الاتحاد يساهم فى تسويق إنتاج القبائل المختلفة الممتدة خارج الحدود الإقليمية الضيقة، ويبرز ذلك فى الإنتاج الجميل المتنوع.

ومما يلفت النظر أنهم يحافظون على تنفيذ الأعمال والتصميمات القديمة باستخدام الأقمشة وأنماط الحياة الحديثة. كما تصنع بعض القبائل السلال التقليدية الرائعة من سعف النخيل، والأوانى المغطاة بأسلاك من البلاستيك مصنوعة بدقة بالغة، وإن كانت أسلاك البلاستيك لم تعرف إلا بعد اكتشاف الكهرباء، وكذلك العرائس التقليدية المدهشة المصنوعة من الخرز والمريلة الأصلية التى ينشدونها فى كل بقاع العالم. والسجاد الصوف الرائع لقبائل الغندا والسوذو منفذ بالرسوم نفسها التى كانت تزين المنازل الطينية عبر القرون وهو حالياً صالح لاستخدامه فى القصور.

وقد دخلت عملية نسج الصوف مع عصر الاستعمار حينما دخلت أغنام المازينو والخراف الإيرانية، وكذلك عجلة الغزل ونول النسيج إلى إفريقيا. وأيًا كان الإنتاج أصليًا قديماً أو حديثًا، فإن كل منطقة منه تختلف عن الألوف من القطع الأخرى، من حيث عدم تكرار رسوماتها، مع محافظتها على أعرق التقاليد الموروثة، وتحمل كل قطعة منها شخصية صانعها، وتبرز مدى استمتاعه أثناء أدائها.

الحرف الريفية

هى منفذ تسويق منتجات الحرف اليدوية لاتحاد الحرف الوطنية لجنوب إفريقيا ، واندماج مشروعات حرف العون الذاتى وإدارة المشروعات الصغيرة المنتشرة فى جميع أنحاء البلاد، وتقوم بتسويق منتجاتهم ومساعدتهم فى عمليات التدريب، واكتساب المهارات، والتطوير، والتدريب على إدارة الأعمال.

وهى هيئة غير تجارية يقوم أعضاؤها بانتخاب رؤساء مجالس الحرف الخاصة بهم، كما يمثلون فئات الحرف المختلفة. وجميع مكاسب البيع، تعود إلى المركز الرئيسى لخلق فرص عمل فى المواقع الفقيرة فى جنوب إفريقيا؛ يدير هذه الوحدات «الناس من أجل الناس». وبذلك، يقل استغلال الوسطاء التجاريين ـ المنتشرين فى العالم كله تقريبًا ـ المستغلين لمثل هؤلاء الحرفيين التقليديين.

ويتبع اتحاد الحرفيين قواعد صارمة فى مراقبة الجودة، ويشدد على جموع الحرفيين بضرورة الاهتمام المستمر بإجادة العمل حماية للمشترين، وعلى الأخص المصدرين. وكل قطعة تنتج مستقلة لها ذاتيتها وخصوصيتها، سواء أنتجت فى المدينة أو فى الريف. ومن النادر أن تشبه واحدة منها الأخرى، مما جعل مهمة توصيف المنتجات بالتفصيل مهمة صعبة، وإن كان من الضرورى وضع قائمة بالأسعار، فيتم ذلك بتحديد مقاساتها بشكل تقريبى، وفصل الأنواع المتعددة، ثم تقسيمها إلى وحدات. وفى حالة بيع كميات منها، توضع الأسعار تبعاً للمقاسات والأنواع، كما يمكن تنفيذ عمليات التغليف والنقل والتصدير والشحن.

نساء لا تموت

«كتاب صدر فى ذكر رائدة المقاومة النسائية للسود فى جنوب إفريقيا».

يعرف العالم كله الكثير عن العنف فى جنوب إفريقيا، وعن المدافعين عن الحرية الذين قضوا كثيراً من سنوات عمرهم فى السجون، أو الذين ماتوا أثناء الكفاح. كما يعرف العالم كله مدى ما تعرض له السود على أيدى النظام العنصرى؛ ولكن ما لا يعرفه إلا القليلون هو العمل البناء لإقامة مجتمع جديد، وسط جميع فظائع التفرقة العنصرية، بالاستمرار فى الإنتاج، وإطعام وتغذية ودعم مواطنى المستقبل فى هذا المجتمع، والذى كانت تقوم به النساء السود، متخطين جميع القيود فى محاولة لتغيير وجه العالم الذى يعيشون فيه لأنفسهم ولأولادهم.

إن عائد هذا الكتاب لحساب اتحاد الحرف الوطنية فى جنوب إفريقيا الذى كانت رئيسته إليزابيث بنيانا، والتى كانت رئيسة جمعية المقاومة النسائية للنساء اللواتى فقدن أعمالهن فى انتفاضة ١٩٧٦ ـ فى جوهانسبرج ـ فاجتمعن وقررن بدء مشروعات العون الذاتى كالخياطة وتصميم الملابس والتريكو ومحو الأمية وتعليم الحساب التى اعتبرت الخطوة الأولى فى المقاومة، وقد استمر النساء فى التدريب وتبادل الخبرات والمهارات، ونقلوا ما تعلموه إلى غيرهن، حتى وصلت جنوب إفريقيا إلى عمل حلقة من مجموعات العون الذاتى، بإنتاج عالى الجودة ومحو الأمية وتعلم الحساب، وحقق النساء السود التطور المنشود الذى نراه فى إنتاج الحرف الريفية وغيرها.

هيئة تنشيط الحرف

وهى هيئة جديدة تقوم بالتنسيق بين الحرف وصناعة الحرف. تهدف، على وجه التحديد، إلى لم شمل العاملين فى الحرف فى جنوب إفريقيا؛ للوصول بهم إلى وضع جديد، وهى نتيجة عملية للندوة التى أقامها مجلس الحرف وإدارة التجارة والصناعة؛ لتسهيل اندماج الحرف فى خطة مراكز خدمة الصناعات الصغيرة. فقد أوصت الندوة بضرورة خلق وسيلة لوضع استراتيجية وطنية لتطوير وإنعاش الحرف مع أخذ توصيات إدارة الفنون والثقافة والعلوم والتكنولوجيا فى الاعتبار.

ولما كان للحرف دور مهم فى خلق الوظائف والسياحة والبيئة والتعليم، مما جعل من المهم أن تقوم هذه الهيئة بالتنسيق بين مختلف المهتمين بها من هذه المجموعات المتعددة، بدءاً من الأفراد الحرفيين. ومن خلال الهيئات الحكومية وغير الحكومية، وبإيجاد صيغة موحدة لذلك، يمكنها إلقاء الضوء على المساهمة الاجتماعية والاقتصادية لصناعة الحرف؛ فإذا علمنا كثرة عدد المشتغلين بتجارة الحرف العاملين من الباطن وتزايد أسواق الحرف، فلا نستغرب من كون الحرف، فى الحقيقة، استثمار له دور إيجابى على المستوى الفردى والقومى.

احتفاليات الفنون الشعبية

حسن سرور

يعلو فى سماء القاهرة صوتا الفكر والفن، عشرون يوماً، والحوار لا ينتهى قط.. وسيستمر سؤال تلو الآخر، ومسألة تلو الأخرى، عن الماضى السحيق والقريب أيضاً، والآن، وملامح عقلانية وفنية فى واقع جديد يتشكل فى فضاء الفنون الشعبية المصرية والعربية.. حوار علماء ومتخصصين ورجال مهنة وفنانين وفنيين وهواة ومحبين وجمهور ليس بالقليل. أجيال من الرواد يعرضون تجاربهم ومهارات الخبرة بتواضع، وأجيال تنشغل برغبة فى الوجود الحقيقى... ندوات ثلاث وبحوث وقراءات وتعليقات ومداخلات ومحاضرات، قبول لرأى الآخر، واعتراف بحقه فى الوجود، وحق الاختلاف والتنوع، تسامح وإنصات داخل وحدة فذة فريدة، وكأن الجميع يرددون : الحوار والإنصات ضرورة فى قاهرة المعز وفنونها.

فنشاهد ضمن فعاليات الندوة الدولية الأولى ومهرجان الحرف اليدوية فى العمارة الإسلامية (المشربيات والزجاج المعشق) فى الفترة من ٣ - ٩ ديسمبر ١٩٩٥ : معرض «الصور الفوتوغرافية من أرشيف السلطان عبدالحميد» بقاعة المعارض بدار الأوبرا، معرض «روائع الحرف اليدوية فى العمارة الإسلامية» بمتحف الفن المصرى الحديث بأرض الأوبرا، معرض «الفن التشكيلى الحديث والمعاصر من وحى التراث الإسلامى» بقاعة المعارض بمركز الهناجر للفنون بأرض الأوبرا، وورش العمل لحرف العمارة الإسلامية بوكالة الغورى بالأزهر.

ونشاهد معرض «استلهام الفنون الشعبية» لعشرين فناناً مصرياً، أشرف على إعداده الفنان نبيل درويش فى قاعة المجلس الأعلى للثقافة، ضمن فعاليات ندوة الاحتفال بذكرى مرور ثلاثين عاماً على صدور العدد الأول من مجلة «الفنون الشعبية»، والتى قام عليها المجلس الأعلى للثقافة، لجنة «الفنون الشعبية»، الإدارة المركزية للشعب واللجان الثقافية من ٢٠ - ٢١ ديسمبر ١٩٩٥.

ومن عروض برنامج فرق الفنون الشعبية والتقليدية بدول العالم الإسلامى، شاهد جمهور كبير عروض: فرقة التنورة بقصر الغورى للتراث، وفرقة الجزائر للفنون الشعبية، وفرقة

باكستان للفنون الشعبية، فرقة أذربيجان للفنون الشعبية، وفرقة فلسطين للفنون الشعبية، وحفل غنائى وموسيقى للفنان التركى وعازف العود العالمى تشيدوسين تازيكورو، وعرض مشترك قدمته فرق الفنون الشعبية والتقليدية من الجزائر وأذربيجان وباكستان وفلسطين ومصر بالمسرح القومى بالعتبة.

وفى فناء المجلس الأعلى للثقافة، قدمت فرقة النيل للآلات الشعبية احتفالية شعبية لذكرى الدكتور عبدالحميد يونس: «مختصر السيرة اليونسية، تأليف الشاعر عبدالعزيز رفعت، وإخراج الفنان عبدالرحمن الشافعى، فى اليوم الأول من احتفالية المجلة. وفى اليوم الثانى، نماذج من الأداء الشعبى - تقديم فرقة النيل للآلات الشعبية. والجدير بالذكر أن مختصر السيرة اليونسية من تلحين الفنان الشاب أحمد خلف.. هذه التجربة الفنية نرجو إعادة عرضها أكثر من مرة.

وفى ختام فعاليات المؤتمر الأنثروبولوجى الأول: «أنثروبولوجيا مصر» من ٤ - ٨ ديسمبر ١٩٩٥، كلية الآداب، جامعة القاهرة، فرع بنى سويف؛ حيث التقى الجمهور مع د. أحمد شمس الدين الحجاجى فى محاضرة عن «الآلات الشعبية الموسيقية وعلاقتها بالآلات الموسيقية الفرعونية»، مع عرض لمنشدى السيرة الهلالية.

وإذا قدمنا العروض الفنية الأدائية والتشكيلية أولاً ، ثم استعرضنا وقائع الندوات الثلاث وقضاياها؛ لأن هذه العلوم والمعارف الإنسانية التى دار حولها الحوار قد تأسست على اجتهادات وتصورات الفنانين والفنيين الشعبيين والتقليديين فى مجال الفنون الشعبية المصرية والعربية والإسلامية والحرف التقليدية، فإننا نقدم هذه الندوات على تتابعها.

الندوة الدولية الأولى ومهرجان الحرف اليدوية فى العمارة الإسلامية (المشربيات والزجاج المعشق) ٣ - ٩ ديسمبر ١٩٩٥

فى البداية، يرى أى منصف لهذه الندوة الدولية نفسه أمام إشكال حقيقى: كيف يتعرض لإحدى وخمسين بحثاً ومداخلة، حصيلة هذه الندوة التى قامت بالمسرح الصغير فى دار الأوبرا، وأيضاً المناقشات المستفيضة و المتخصصة والتعليقات على هذه البحوث فى ستة عشر جلسة ترأسها كوكبة من أهل هذا الاختصاص، منهم: (جوندوز كوكجى، أسعد نديم، عمر بنعبدالله، يحيى عباس، ڤاى ڤريك، سيفا أوبيسكرى، صفوت كمال، بول بوننفانت، عبدالعزيز كامل، سامى عنقاوى، محمد زينهم، صالح لمعى، إحسان أكمل الدين، عبدالرحيم غالب، نبيل صفوت، عمر خالدى) . نرى فى ذلك الاستعراض كثيراً من الإجحاف لهذه البحوث - والتى تنشر المجلة إحداها ضمن مادة هذا العدد - بالإضافة إلى جلسة الافتتاح والتى تضمنت البرنامج الآتى:

* تلاوة من آيات الذكر الحكيم.
* كلمة السيد محمد غنيم، وكيل الوزارة للعلاقات الثقافية الخارجية.
* كلمة السيدة سيڤى أوبيسكرى، رئيس المجلس الدولى للحرف اليدوية.
* كلمة الدكتور أكمل الدين إحسان أوغلى مدير عام مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول (أرسيكا) (المؤسسة القائمة على الندوة الدولية) .
* كلمة الأستاذ الفنان فاروق حسنى، وزير الثقافة بجمهورية مصر العربية.

وحفل الختام الذى تضمن كلمات بعض ممثلى الهيئات والوفود المشاركة:

* كلمة ممثل المجموعة الآسيوية: چوندوزكوكجى.
* كلمة ممثل المجموعة الإفريقية : أسعد نديم.
* كلمة ممثل المجموعة العربية : غادة رضا حجاوى.
* كلمة ممثل المنظمات الدولية : سيڤى أوبيسكرى.
* كلمة ممثل المشاركين : خالدة الرحمن.

كلمة مركز الأبحاث (أرسيكا) ، كلمة العلاقات الثقافية الخارجية (مصر) ، تلاوة من آيات الذكر الحكيم.

وقبل كل ذلك، بدأت الندوة بمسيرة دولية تحت شعار «لنعمل سوياً لإحياء وحماية التراث العمرانى الإسلامى» بساحة دار الأوبرا. هذه المسيرة للحرفيين، من شتى الدول المشاركة، محاطة بفرق الموسيقى والفنون الشعبية.

هنا لن نقوم بأكثر من عرض أسئلة الندوة الرئيسية والتى تعد حدثًا ثقافيًا ضخمًا، قام بالقاهرة، بكل ما تحمل هذه الكلمات من معان، وبجانب إصدار كتاب مصور تعده

العلاقات الثقافية الخارجية لفنون المشربية والزجاج المعشق بالجص فى مائة وستين صفحة بالألوان، نطالب القائمين على هذه الندوة بطباعة هذه البحوث والمناقشات التى دارت حولها، وأيضًا مرافقة ذلك بالصور الملونة، والتى قدمت مع أغلب البحوث فى عروض الفانوس السحرى البديعة.

ولنبدأ أسئلة الندوة

أولاً: المشربية والزجاج المعشق سؤال البيت العربى، السكن، والعمارة التقليدية. والأسماء المحلية لهذه الفنون التى تلقى الضوء على التراث الفنى العربى الإسلامى؟

ثانيًا: ضرورة الحفاظ على هذا التراث الفنى .. كيفية المحافظة وتنمية هذه الفنون فى مصر والمغرب والسعودية والإمارات ولبنان والجزائر.... وإحياء الحرف التقليدية ذات الصلة بها، وإعداد أجيال من الفنانين والفنيين المشتغلين فى هذه الحرف عبر السياسات الوطنية الأهلية والحكومية وفق البيئات المتنوعة.

ثالثًا: ما الترميم والتقنيات التى من شأنها صيانة القطع الفنية فى العمارة الإسلامية؟

رابعًا: إمكانات استلهام هذه الفنون فى الفنون المعاصرة، والإفادة التكنولوجية فى تطويرها، وسؤال: ما الأصالة التقليدية وتحدى التحديث؟

خامسًا: عمليات تسويق المشربيات والزجاج المعشق، ومشاكل كل هذه العمليات.

وأخيرًا، تجب الإشارة إلى أن هذه الندوة قامت بالتعاون بين وزارة الثقافة المصرية، ممثلة فى قطاعى العلاقات الثقافية الخارجية، والمركز القومى للفنون التشكيلية وبين منظمة الثقافة والتاريخ والفنون الإسلامية باستانبول (أرسيكا)، وقدمت الإذاعة المصرية، بشبكاتها المختلفة، أرقى متابعة يومية لفاعليات الندوة.

* * *

مشروع بيان القاهرة الدولى الصادر عن الندوة الدولية الأولى حول الحرف اليدوية فى العمارة الإسلامية

تم فى القاهرة، خلال الفترة من الثالث إلى التاسع من ديسمبر ١٩٩٥، عقد جلسات الندوة الدولية الأولى حول الحرف اليدوية فى العمارة الإسلامية، مع تركيز حول آفاق تنمية المشربيات والزجاج المعشّق والتى نظمتها العلاقات الثقافية الخارجية بوزارة الثقافة بجمهورية مصر العربية، ومركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول التابع لمنظمة المؤتمر الإسلامى. كما تم تنظيم مسيرة دولية تحت شعار «إحياء وحماية التراث العمرانى الإسلامى». وقد شارك فى هذه الأنشطة والفعاليات الكثير من راسمى السياسة والمخططين، والمهندسين المعماريين، والإداريين القائمين على مهنة الحرف التقليدية، والحرفيين، وخبراء هذه الصناعة من الدول الأعضاء فى منظمة المؤتمر الإسلامى، والهيئات والمنظمات الدولية العاملة فى هذا الميدان والتى شملت الدول التالية:

أذربيجان، استراليا، بنجلاديش، الدانمارك، فرنسا، إيران، أندونيسيا، الأردن، الكويت، كازاكستان، لبنان، مالى، ماليزيا، موريشيوس، المغرب، النيجر، الباكستان، فلسطين، قطر، سريلانكا، المملكة العربية السعودية، جنوب إفريقيا، إسبانيا، سوريا، تتارستان، تونس، طاچيكستان، تركيا، المملكة المتحدة، الولايات المتحدة، اليمن، الكثير من المشاركين من الدولة المضيفة.

ويسر الأعضاء المشاركون أن يعبروا عن عميق شكرهم وعظيم تقديرهم للتنظيم الدقيق والحفاوة الكريمة التى استقبلوا بها؛ بمناسبة انعقاد هذه الندوة الدولية، ويخصون بالشكر الأستاذ الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة المصرية، والإدارة

المركزية للعلاقات الثقافية الخارجية، ومركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول . كما يوجهون الشكر إلى قطاعات وزارة الثقافة المصرية التى تعاونت بشكل إيجابى فى إنجاح هذا الحدث الثقافى الدولى. ويشيدون بالأنشطة الفنية والثقافية التى تم تنظيمها فى إطار هذه الندوة الدولية من مسيرة دولية أكدت تضامن الحرفيين والمهندسين المعماريين من أجل أهمية إحياء التراث المعمارى فى العالم الإسلامى، وإقامة معارض فنية تراثية ومعاصرة، وورش عمل وعروض لفرق الفنون الشعبية من الدول الإسلامية.

وقد استعرض المشاركون التوجهات المستقبلية الواجب إقرارها، بوصفها مساراً لخطوات عاجلة، ينبغى اتخاذها من أجل المزيد من التوعية بأهمية التراث المعمارى الإسلامى وثرائه، وتميّزه بوصفه تراثاً للإنسانية، يرفدها بعطاء مستمر. ورأى المشاركون أن الأولى بنا، وبأفراد المجتمع كافة الحرص على هذا التراث وحمايته وترميمه، بعد أن كادت عدة من العوامل المؤثرة، بيئية وغيرها، أن تدفع به إلى سبيل التلف والانهيار. وإذ يشعر المشاركون بجسامة هذا الوضع والمسئولية الملقاة على عاتق الجميع : أفراداً ومؤسسات وحكومات، ومنظمات دولية وغير حكومية.

هذا ويعلن المشاركون ما يلى:

إدراكاً منا لما يتعرض له التراث المعمارى التقليدى، وهو أحد المكونات الأساسية للتراث الحضارى الإنسانى، من ضغوط وعوامل بيئية واقتصادية واجتماعية تهدده بالانقراض أو بالتآكل فى بعض الأحيان.

ووعيًا منا بمدى المخاطر التى تتعرض لها قطاعات مهمة من هذا التراث، وخاصة الجانب الحرفى كالمشربيات والزجاج المعشّق، نظراً لعوامل عدة، أقلها هجر الحرفيين لهذا القطاع؛ بسبب تدنى مستوى الدخل، وصعوبة الحصول على المواد الخام، وتراجع اهتمام المجتمع بهما، وغياب المشترين، وتضاؤل فرص البيع والتسويق.

- واقتناعًا بأهمية وسائل التمويل اللازمة لهذا الهدف، ومدى أهمية الدور الذى تلعبه المؤسسات التعليمية والتدريبية فى ذلك..

نقرر بالإجماع اعتماد البيان التالى:

* الدعوة إلى تكثيف الجهود لإثارة الانتباه المحلى والإقليمى والدولى لأهمية التراث المعمارى الإسلامى، بوصفه إشعاعاً حضارياً إنسانياً، وبالتالى العمل على صيانته وحمايته وترميمه.

* العناية بالحرفيين، وتقدير دورهم ومكانتهم فى المجتمع، باعتبارهم عنصراً أساسياً فى بقاء التراث الإسلامى والحفاظ على استمراريته.

* توفير فرص التدريب والتكوين العام للحرفيين فى الدول المختلفة لإغناء كفاءاتهم ومدّهم بدروس فى التكنولوجيا والهندسة وتاريخ الفنون والتصميم، عن طريق إنشاء مدارس وكليات تضم، بالإضافة إلى الحرفى، المهندس المعمارى والمصمم التقليدى، وخبير التسويق، مما يؤدى إلى التشاور المستمر وتبادل الخبرات والتجارب، ومتابعة التكنولوجيا والمواد الحديثة، وغيرها.

* الدعوة إلى إنشاء صندوق دولى يهتم بترميم المعالم المعمارية الإسلامية وتمويل مشروعاتها، على أن يمّول من مخصصات التنمية السنوى للدول الأعضاء، ومساهمات المنظمات والبنوك الدولية، من خلال وضع ضرائب على المبيعات، وجمع التبرعات والهبات من الدول المتقدمة والمؤسسات والأفراد المعنيين بترميم تراث العالم.

* إنشاء مركز تدريب دولى فى القاهرة لإحياء حرفتى المشربيات والزجاج المعشق، ويشكّل المنتدى أمراً مهمًا لتدريب حرفيى الدول الأعضاء والهيئات الدولية المعنية بالحرف اليدوية؛ حيث يمكن من خلال لقائهم فى هذا المركز، توفير الفرصة للتعرّف على خبرات بعضهم البعض، وتبادل المبتكرات الحديثة فى مجال المواد والتكنولوجيا الحديثة ومقارنة الوسائل المطبقة.

* دعوة الدول الأعضاء والمؤسسات والجهات المعنية إلى اتخاذ الإجراءات الضرورية العاجلة لرعاية مبدعى الحرف اليدوية، وتشجيعهم لعدم هجر القطاع وتركه بحثاً عن ظروف معيشية أفضل.

* وضع خطط عاجلة لمساعدتهم فى تسويق منتجاتهم والتعريف بها محلياً ودولياً.

* إنشاء صندوق خاص لتنمية ودعم القطاعات الحرفية المهملة والمعرّضة للاندثار.

* مناشدة وسائل الإعلام المرئية والمسموعة والمقروءة، للعب دور كافٍ للتعريف بتراثنا على الأصعد المحلية والإقليمية والدولية، وإبراز أهميته بالنسبة إلى قضايا التنمية والسياحة والاقتصاد فى دولنا الأعضاء.

ولقد عبر المشاركون ، فى هذه الندوة الدولية، عن قناعتهم بأن الدين الإسلامى الحنيف يدعو إلى ترسيخ القيم الجمالية الرفيعة، والمبادئ السامية التى تتجلى فى روائع الإبداع الفنى العظيم فى مجال العمارة والحرف اليدوية الإسلامية. ولاشك فى أن التراث الإسلامى هو خير شاهد على مساندة الإسلام لخطوات تعزيز هذه القيم ، التى تدعو إلى نشر مبادئ الخير والحب والسلام.

تقرير

الندوة الدولية الأولى حول الحرف اليدوية فى العمارة الإسلامية مع تركيز حول آفاق تنمية المشربيات والزجاج المعشق

القاهرة (٣ ـ ٩ ديسمبر ١٩٩٥)

حول التساؤلات التالية، انعقدت فى القاهرة، خلال الفترة من ٣ إلى ٩ ديسمبر، جلسات الندوة الدولية الأولى حول الحرف اليدوية فى العمارة الإسلامية، مع تركيز حول آفاق تنمية المشربيات والزجاج المعشق، والتى نظمتها العلاقات الثقافية الخارجية فى وزارة الثقافة بجمهورية مصر العربية، ومركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول (إرسيكا)، التابع لمنظمة المؤتمر الإسلامى، وبمساهمة من مركز تليفزيون الشرق الأوسط، إم بى سى، لندن:

● إلى أى مدى يمكن للأصالة أن تتوافق مع التحديث، وهل يمكن للتراث أن يكون مصدر إلهام لدفع التحديث؟

● أين نحن من المسؤولية التى نتحملها جميعًا فى إحياء وحماية وترميم التراث العمرانى للعالم الإسلامى؟

● هل يمكن للإعلام أن يعيش بعيداً عن عيون التراث؟ وهل أدى الإعلام دوراً كافيًا للتعريف بتراثنا على الأصعدة المحلية والإقليمية والدولية، وخاصة من خلال القنوات الفضائية؟

● هل فعلنا ما فيه الكفاية لرعاية مبدعى الحرف اليدوية، الذين هم أصل التواصل الثقافى للتراث الإسلامى؟

● هل خطونا ما فيه الكفاية لتشجيعهم لعدم هجر القطاع وتركه بحثاً عن شروط أفضل؟

● هل وضعنا خططاً لمساعدتهم فى تسويق منتجاتهم والتعريف بها؟

● هل أنشأنا صندوقًا خاصًا لتنمية القطاعات الحرفية المعرضة للاندثار؟

● أين المدارس التخصصية التى تجمع المهندس المعمارى والحرفى التقليدى والمصمم والفنان المبدع، للقيام بالتجارب المشتركة، وتبادل الخبرات، والاطلاع على التقنيات الحديثة؟

● ما الخطوات الموضوعية، الواجب اتخاذها، لصياغة فهم جديد للتراث العمرانى، ينتظم أهم السمات التى اكتسبها على مر السنين؟

هذا و قد قدمت مجموعة من الباحثين والخبراء المتخصصين والعلماء، فى ميدان الفنون الإسلامية والحرف اليدوية، ورقات بحوثهم حول الكثير من الموضوعات المطروحة للمناقشة وهى:

ـ المشربيات والزجاج المعشق ـ مسح عام للوضع الحالى ـ المشاكل والمعوقات: المسببات ووسائل العلاج الممكنة ـ مسح ميدانى للمشربيات والزجاج المعشق فى المنطقة العربية.

ـ معاينة الوضع الحرج للقطاع: الآفاق واحتمالات المستقبل ـ مسح ميدانى للمشربيات والزجاج المعشق فى تركيا.

ـ الوضع الحالى للقطاع ـ مسح ميدانى للمشربيات والزجاج المعشق فى صنعاء.

ـ الأصالة التقليدية وتحديات الحداثة فى ميدان إحياء المشربية والزجاج المعشق.

ـ التحديث إلى أى مدى فى: التصميم، المواد، التقنيات والتكنولوجيا.





الوزير الفنان الأستاذ فاروق حسنى يفتتح الندوة الدولية.

الحرف اليدوية في العمارة الإسلامية



الأستاذ محمد غنيم وكيل وزارة الثقافة

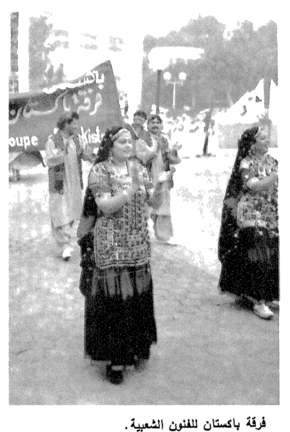
سعادة سفير تركيا بمصر والأستاذ محمد غنيم والأستاذ نزيه معروف المنسق الدولى للندوة والأستاذ عزالدين نجيب المدير العام للمراكز الفنية بوزارة الثقافة (مصر).



الأستاذة سيفا أوبيسكرى رئيس المجلس الدولى للحرف اليدوية.

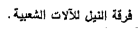


فرقة الجزائر للفنون الشعبية.



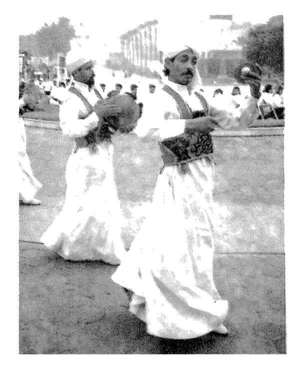
فرقة باكستان للفنون الشعبية.

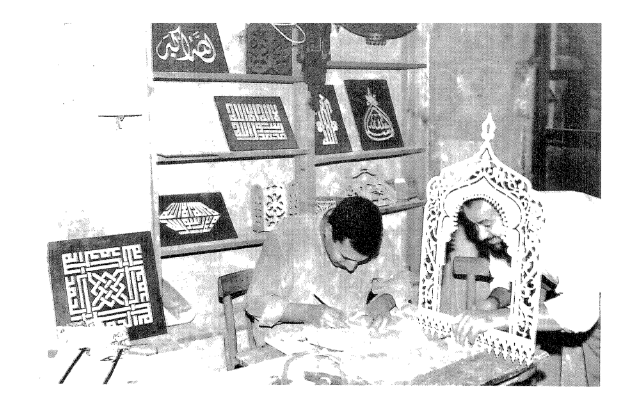
فرقة التنورة.

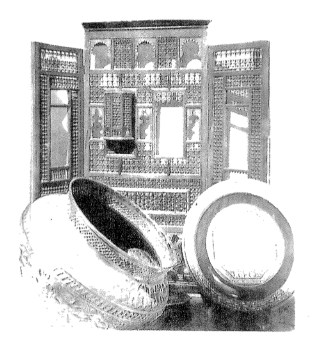


فرقة النيل للآلات الشعبية.



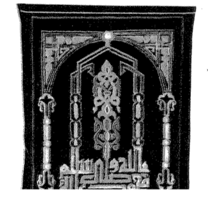






من أعمال الحرف التقليدية بمركز وكالة الغورى (مصر).





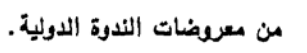




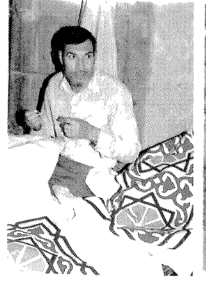
أعضاء الندوة الدولية (فى الحفل الختامى) . ·



من أعمال مركز الغورى للحرف التقليدية.



من معروضات الندوة الدولية.





احتفالية مرور ثلاثين عاماً على صدور مجلة الفنون الشعبية

أ.د. جابر عصفور وعلى يمينه أ.د. أسعد نديم مقرر الندوة، وأ.د. محمود ذهنى رئيس الجلسة.



بعض أعضاء الندوة العلمية أ. محمد قطب، أ.د. أحمد على مرسى، أ. صفوت كمال، أ.د. أسعد نديم، د. هانى إبراهيم جابر، أ.د. محمود ذهنى.



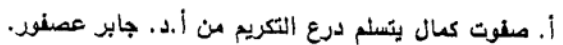
أ. ليلى صادق أمين لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة وأمامها دروع المكرمين.





أحمد مرسى يتسلم درع التكريم من أ.د. جابر عصفور.





أ. صفوت كمال يتسلم درع التكريم من أ.د. جابر عصفور.

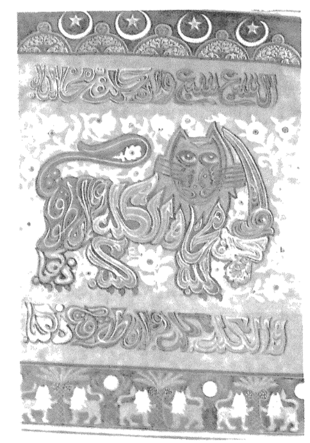
حفل تكريم مؤسسي المجلة

الة عبدالحميد يونس تتسلم درع التكريم من أ.د. جابر عصفور.



أ. محمد قطب يتسلم درع التكريم من أ.د. جابر عصفور.



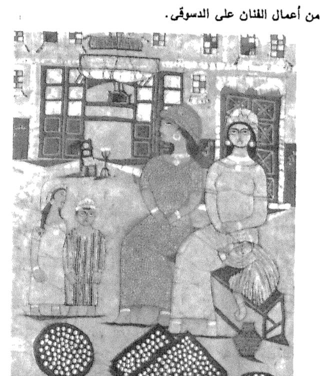


من أعمال الفنان خميس شحاته.

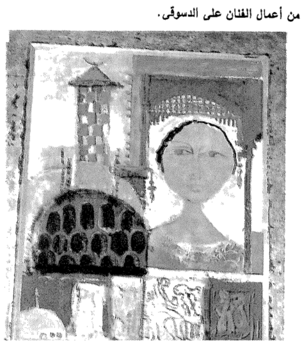


من أعمال الفنانة ثناء عزالدين.

من أعمال الفنان على الدسوقى.



من أعمال الفنان على الدسوقى.





فرقة النيل للآلات الشعبية



الاحتفالية الشعبية بالسيرة اليونسية فى احتفال فرقة الآلات الشعبية بمرور ثلاثين عاماً على صدور المجلة.. وقد أقيم الاحتفال فى ساحة المجلس الأعلى للثقافة.





ـ تسويق المشربيات والزجاج المعشّق فى أوروبا وأمريكا الشمالية: المصاعب الحالية والمعوقات ـ البحث عن فرص جديدة.

ـ التطبيقات المعاصرة للمشربية والزجاج المعشّق: الهندسة المعمارية، التصميم الداخلى والحرف اليدوية.

ـ الروشان باعتباره عاملاً رئيسياً فى هندسة الحجاز المعمارية وجهود تطويره.

ـ الحرف اليدوية والتعليم باعتباره وسيلة للحماية والاستمرارية.

ـ فكرة الخصوصية فى الهندسة المعمارية.

ـ آفاق تنمية المشربية والزجاج المعشق فى المغرب.

ـ كيف يمكن للأصالة التقليدية أن تكون مصدر إلهام لتحريك عنصر الحداثة فى الفنون الإسلامية والهندسة المعمارية؟

ـ استخدام تقنيات الزجاج المعشق للتعريف بغنى التفاصيل والزخرفة المتأثرة بالفن الإسلامى ـ رحلة من الغرب إلى الشرق.

ـ شبابيك الزجاج الملون ـ المصدر الأصلى والأسلوب.

وقد صدرت عن الندوة التوصيات التالية:

الحكومة والرعاية

* العمل على توسيع دائرة الجهود الحالية المحدودة لرعاية الحرف اليدوية الإسلامية، من خلال تفهم واقعها، وماتعانيه من صعوبات مادية ومؤادية تحول دون تطورها، والنهوض بمبادرات جادة لدعمها وإحيائها بشكل فعّال.

* مطالبة الجهات المعنية فى كل من الدول الأعضاء بتوصية تلزم بتوظيف الأعمال الفنية التراثية فى المشاريع المهمة كافة.

* الدعوة إلى تنشيط حركة الحرف اليدوية والعمارة الإسلامية، من خلال تنظيم المزيد من اللقاءات العلمية والبحثية والتدريبية؛ لتوفير الفرصة لتأمين التواصل والتبادل بين حرفيى الدول الأعضاء والمنظمات الإقليمية والمهندسين المعماريين والمصممين، للتعرّف، عن قرب، على ما يزخر به فى هذا المجال، والإفادة من بعضهم البعض، والاطلاع على الأعمال والتقنيات والمهارات والخصائص التقليدية السائدة.

* تنظيم المسابقات الدولية لتكريم المبدعين فى حرفتى المشربيات والزجاج المعشّق.

٢ ـ التمويل

* العمل على إنشاء صناديق للتنمية الحرفية تموّل من مخصصات التنمية السنوية فى ميزانيات الدول الأعضاء، وتقديم المساعدات من الدول المتقدمة والمؤسسات الدولية تغطى مناطق مختلفة، وتهدف إلى دعم الشباب الحرفى، وتشجيع من يرغب منهم فى إنشاء ورش حرفية، مع ضمان توفير مدّه بالمواد الخام، وتقنيات التدريب المختلفة، والتعرّف على الوسائل الحديثة فى مجال تسويق هذه المنتجات.

التوثيق والترميم والحماية

● العمل على تكثيف الجهود المحلية والإقليمية والدولية لترميم وصيانة المعالم المعمارية الإسلامية وحمايتها وإخلائها من التعديات القائمة فيها، والحرص على توثيقها بشكل علمى دقيق، وبث الحركة فيها من خلال محاولة تنظيم بعض النشاطات الثقافية أو الاجتماعية فيها. وبالطبع فإن جهود الترميم هذه ستدفع، بالتالى، إلى إحياء الورش الحرفية، وتشغيل الحرفيين فى شتى مجالات الترميم المعمارية، مما سيحّرك العجلة التنموية فى الدول المعنية. هذا ويوصى بالأخذ بتجربة وكالة الغورى فى القاهرة فى هذا المضمار؛ حيث ضمن وجود الحرفيين والفنانين فيها باستمرار دوام صيانتها والاهتمام بها، وما توفره لهم أيضًا من إلهامات الإبداع المتأصلة فى تراثها.

التدريب

● الاهتمام بالتدريب الحرفى، بوصفه عاملاً أساسياً، لإعداد كوادر مدرّبة فى ورش عمل تمتزج فيها جهود وخبرات كل من الحرفى المتمكن، والمعمارى القدير، والمصمّم الفنى، بالإضافة إلى استخدام وسائل ومواد التصنيع والبناء الحديثة، للخروج بأفضل ما يمكن التوصل إليه فى مجال تنمية الحرف اليدوية فى العمارة الإسلامية. وبالطبع يقع كاهل تحقيق ذلك على اقتناع الحكومات والمؤسسات والمنظمات المعنية، ومبادرتها لرعاية برامج مكثفة فى هذا المضمار، وتقديم كافة الوسائل الكفيلة بتحقيق ذلك.

التعليم وبرامج دراسية لتثقيف الأطفال

* الاهتمام بالتعليم وتثقيف المجتمع، وتوعيته بأهمية هذا التراث الحرفى، بوصفه عنصراً تنموياً لمجتمعاتنا، بما يؤمّنه من استمرار لعطاءات تراث نتميّز به، ويمكننا المباهاة به أمام الشعوب الأخرى، وما يوفره كل عام، لو أحسن توظيفه، من وظائف عمل للعديد من عاطلى العمل، والعملة الصعبة التى

تدرّها مداخيل السياحة الحرفية من خلال استحداث زيارات لمجموعات السياحة لورش ومواقع عمل الحرفيين كما هم فى مواقع العمل، أو من خلال ما تصدره الدول أو الهيئات المعنية من هذه المنتجات الحرفية.

لجان علمية

* التأكيد على أهمية تكوين لجان علمية متخصصة بهدف إصدار قاموس للمصطلحات الفنية والتقنية والحرفية فى فروع الحرف التراثية المختلفة، سواء فى مجال العمارة من خشب وآجر وجص، أو فى مجال النسيج والخزف والسجاد والنحاس وغيرها، مستفيدين من معجم المصطلحات الفنية الذى أصدره مركز ارسيكا باستانبول، والمعاجم الأخرى المتوفرة فى هذا الصدد، مستهدفين بذلك إيجاد حلقة وصل وتكامل ولغة مشتركة بين الحرفيين والمعماريين والفنانين، تأكيداً على وحدة المصير المشترك فى أمة الإسلام.

* وينطبق على البند أعلاه، أيضاً، إدخال برنامج تعليمى فى المدارس لتوعية أطفالنا بمكامن المواد الحرفية والإحاطة بأهميتها ومكانتها فى المجتمع، بما يؤدى إلى وعى متعمّق بالمردود الإيجابى لهذا القطاع.

فرص جديدة للتسويق ـ المعارض

* البحث عن فرص جديدة لدعم تسويق المنتجات الحرفية، بغرض مساعدة الحرفيين فى إيصال أعمالهم إلى المستهلك المحلى والدولى، بهدف إشعارهم الدائم بأن هناك طلبًا على منتجاتهم، وأن هناك من يهتم بها ويدفع الغالى لاقتنائها، بما يؤديه ذلك من طمأنينة فى نفس الحرفيين، بأن لهم مكانة لائقة فى هذا المجتمع، من خلال ما يؤدونه من رسالة تنموية وتطويرية، وديمومة لإبداعات التراث، وبالتالى دفعهم لعدم ترك القطاع والبحث عن شروط معيشية أفضل.

* الحرص على تنظيم المعارض الدورية، محلية أو إقليمية أو دولية، ودفع الحرفيين للتعامل معها بجدية من خلال دفعهم إلى المشاركة بها، وإعداد منتجات للتميّز بها أمام حرفيى المؤسسات والدول الأخرى بما يضمن المنافسة الدائمة وضمان الابتكار المستمر.. لتراث مستمر.. بروح حرفية متجددة.

* دفع المؤسسات الحرفية إلى الاتصال المباشر بالمتاحف ومؤسسات السياحة والفنون، للتعريف بالمنتجات الحرفية، وإيجاد فرص للتسويق. ويوصى بالإفادة من بهو الفنادق، وقاعات انتظار المسافرين فى المطارات، ومكاتب وكالات السفر، ومحلات البيع فى المتاحف، والمراكز الإسلامية وأماكن التجمّع الأخرى، مع الحرص على تزويدها بملصقات معبّرة، وكتيبات تعريفية ومواد إعلامية أخرى لتشجيع عمليات الترويج.

تبادل التقنيات والخبرات المستخدمة

* العمل على تبادل الزيارات بين حرفيى ومعماريى الدول الأعضاء، بهدف التعرّف، عن كثب، على الوسائل المستحدثة فى كل دولة، والتقنيات المطبّقة، بما يؤدى إلى إغناء خبرات كل منهم.

* متابعة المعارض والمؤتمرات والاحتفالات الدولية، والمشاركة بها لإبراز إبداعات الحرف اليدوية، بما يضمن إقامة أجنحة ثابتة للحرف الإسلامية، والاتصال بالموردين وبائعى الجملة ومصممى الديكور الداخلى ومؤسسات الهندسة المعمارية الذين يبحثون، دائماً، عن أفكار ومنتجات جديدة لهذا الغرض.

أما بخصوص حماية النوافذ الزجاجية المعشّقة بالجص من الناحية التقنية فإنه يجب العمل على:

ـ ضرورة وضع شبكة سلكية إلى الخارج من النافذة الجصية، ذات فتحات ضيّقة ؛ لمنع بعض الحشرات من بناء أعشاشها فى التفريعات الجصية بخلفية النافذة.

ـ الحرص على عدم تجاوز درجة الرطوبة النسبية عن الحد الذى يسمح بإصابة الزجاج بالتأكل، ولمنع نمو الكائنات الحية الدقيقة Micro organisms على السطح.

البحث والابتكار

* اتخاذ التدابير التى تضمن الإبداع والبحث، وتنظيم التكوين الحرفى، والمحافظة على نسق من استمرارية الابتكار فى الحرف المعمارية. كذلك ينبغى التركيز، فى مدارس العمارة والفنون الحرفية، على الاهتمام بتطوير التطبيقات المعاصرة للمشربيات والزجاج المعشق والحث على إعداد مشاريع فى مباريات محلية وبين الجامعاتّ، حول تأهيل حى فى مدينة أو قرية ذات طابع تقليدى، أو توسيع بناء قديم بامتداد معاصر يراعى هذه العناصر، والعمل من خلال فريق يضم إلى جانب الطلاب والأساتذة صناعيين وحرفيين، وطرح إمكانات التحديث فى المواد والأشكال والتصاميم، ضمن حدود المعاصرة المتأصلة بالتراث التقليدى.

التراث والحداثة إلى أى مدى؟

* عدم تعارض التراث مع الحداثة؛ بل إن استلهام مواد من التراث من أجل إنجاز منتجات حرفية حديثة هو تحقيق

للتواصل الثقافى والإبداعى بين ما كان، وما يمكن أن يكون فى عصر يتميز بالحيوية والتداخل الثقافى. وبالطبع، فإن العمارة الحاضرة فى العالم الإسلامى تواجه تحدياً ضخماً، مما يستدعى ضرورة وضع تصور وخطط تؤدى إلى الحفاظ على أصالة الحرفة اليدوية، واستمرارية التطور المعمارى والعمرانى بطريقة تجمع بين القديم والجديد فى أسلوب يتناسب مع العصر الذى نعيشه ويتوافق مع مواد وطرق الإنشاء الجديدة.

الإعلام والدور المطلوب

● تحديد مسئولية وسائل الإعلام وما يقع على عاتقها من دور يتلازم مع جهود الحرفى والمعمارى والمصمم، فى النهوض بتراثنا المعمارى والحرفى، والتعريف به وبأهميته على الأصعدة المحلية والإقليمية والدولية كافة، بما يشمله ذلك من توعية الناس، لما تمثله هذه الإبداعات من ثروات قومية.

«أنثروبولوجيا مصر»

وتنتقل جولة «الفنون الشعبية» إلى المؤتمر الأنثروبولوجى الأول (٤ ـ ٨ ديسمبر ١٩٩٥) والذى تضمن تسعة محاور، يسبق كل محور محاضرة عامة وحلقة بحث بعنوان: «مستقبل الأنثروبولوجيا». والجدير بالذكر، هنا، أن الأنثروبولوجيا، بوصفها علماً دخل الحياة الأكاديمية المصرية مع ردكليف براون ودروسه فى معهد العلوم الاجتماعية فى جامعة الإسكندرية فى الأربعينيات. ثم أصبح هناك قسم خاص لهذا العلم فى السبعينيات، أيضاً، بجامعة الإسكندرية. ومنذ السبعينيات، يحاول القائمون عليه البحث عن وضعه فى المكانة التى تليق به بين الدراسات والعلوم الإنسانية فى بلادنا. ولعل عناوين المحاور ـ والتى تخلق أشكالاً من الحوار مع تخصصات أخرى ـ تكشف هذا المعنى: (١) الثقافة عبر العصور التاريخية.

(٢) الأنثروبولوجيا الفيزيقية.

(٣) التراث الشعبى.

(٤) اللغة والأنثروبولوجيا.

(٥) الصحة والمرض.

(٦) الفن والثقافة.

(٧) فى التنظيم السياسى والاقتصادى والاجتماعى.

(٨) المرأة والطفولة.

(٩) قضايا منهجية ونظرية.

وسوف تعرض الجولة لكل من المحورين الثالث والسادس، ونشير ـ قبل هذا ـ إلى عناوين بعض البحوث المهمة:

(١) الثابت والمتحول فى الثقافة الإسلامية فى مصر حتى نهاية العصر الفاطمى، د. محمود إسماعيل.

(٢) التيارات الثقافية فى مصر فى العصر الحديث، د. أحمد عبدالرحيم مصطفى.

(٣) دور الأنثروبولوجيا الفيزيقية فى دراسة المومياءات، د. فوزية حسين.

(٤) الأصول الأنثروبولوجية للمصريين، د. محمد السيد غلاب.

(٥) حول الأداء الميدانى فى بحوث الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، د. حسن الخولى.

(٦) اللغة والمجتمع فى مصر: قضايا البحث وآفاق المستقبل، د. محمود فهمى حجازى.

(٧) اللغة والثقافة فى مصر فى العقد الأخير، د. عبده الراجحى.

(٨) العرف وقضايا المجتمع المصرى، على فهمى.

المحور الثالث: رأس هذا المحور الأستاذ صفوت كمال وتضمن أربع ورقات، الأولى: «تأثر السير بالأهداف السياسية»، قدم خلالها الأستاذ فاروق خورشيد دعوة لقراءة السيرة الشعبية من منظور سياسى مما يفتح الآفاق لأكثر من قضية وأكثر من افتراض متناولاً: سيرة عنترة بن شداد.

سيرة ذات الهمة.

سيرة سيف بن ذى يزن.

سيرة الظاهر بيبرس.

وكيف لعبت السياسة فى صياغات السير الشعبية لتحقق أهدافاً لصالحها، مستعملة السلاح نفسه الذى استخدمه الشعب ضدها؛ أى : الحكايات الشعبية.

هذه القراءة، أيضاً، تزيدنا قرباً من الحياة الاجتماعية فى عالمنا العربى ـ اللغة والثقافة ـ الإسلامى العقيدة فى مراحل متعددة من تاريخه الرسمى والشعبى، على السواء.

الثانية: «صور المرأة فى الحكايات الشعبية للأطفال» للدكتور كمال الدين حسين. فكرة الدراسة: يدور البحث حول صورة المرأة كما جاءت فى الحكايات الشعبية الشائعة بين الأطفال التى تقدم لأطفال مصر، و التى تم تجميعها بدراسة

ميدانية فى محافظات: القاهرة والجيزة والقليوبية والمنوفية مع التركيز على حكايات الخوارق، والتى تلعب فيها المرأة دوراً مهماً بوصفها محوراً أساسيًا فى تحريك الأحداث: الفتاة الطيبة، الساحرة العجوز، زوجة الأب، الغولة، الأم، الأخت..

الثالثة: «أثر الثقافة المصرية فى سيرة الملك سيف بن ذى يزن»، د. خطرى عرابى؛ سيرة الملك سيف بن ذى يزن من السير الشعبية التى اكتملت صورتها النهائية فيما بين أواخر القرن الرابع عشر وأوائل القرن الخامس عشر الميلادى. وقد اشتملت على كثير من عناصر الثقافة المصرية القديمة، ويعرض البحث للكشف عن هذه العناصر. ويتساءل: كيف شكلها المصريون عبر عصور تاريخية؟ ومن ثم، يحاول التعرف على عناصر من التنظيم الاجتماعى تتضمنها السيرة...

الرابعة: «دراسات الفنون الشعبية: أغانى تهدين الأطفال»، أ. يسرية مصطفى، و جمعت أغانى البحث من بعض قرى محافظات الشرقية والغربية وسوهاج والوادى الجديد. ويحاول البحث الكشف عما تتضمنه هذه الأغانى من عادات وتقاليد وأعراف، والكشف عن العناصر الاجتماعية والثقافية التى تتضمنها، كذلك الكشف عن عاطفة الأم تجاه أطفالها فى مختلف أعمارهم، واضعة فى الاعتبار أن أغانى تهدين الطفل جزء من المأثورات الشعبية التى تؤثر فى وجدان الإنسان وسلوكه.

المحور السادس: رأس المحور د. أحمد على مرسى، وقدم هذا المحور ورقتين، الأولى: «دور الفنان التشكيلى فى التعبير عن الموروث الشعبى»، د. سلمى عبدالعزيز. تحاول هذه الورقة الكشف عن الآثار الشعبية الجمالية من ناحية، وعن الخصوصية فى التعبير عن المكان والزمان من ناحية أخرى فى إبداع الفنانين المصريين من بداية القرن الحالى وحتى الآن، وذلك فى محاولة إيجاد صيغة مصرية بناءً وموضوعاً فى مجال التصوير، وتضرب الدراسة أمثلة على أعمال بعض الفنانين، أمثال: عبدالهادى الجزار، حامد ندا، أحمد صبرى، راغب عياد. وتستعرض الدراسة أهم الأعمال الفنية باعتبارها متأثرة بشكل واضح بالواقعية البسيطة فى أسلوب يميل إلى التعبيرية والسريالية، وهما من توابع الإنتاج الشعبى فى الرسوم الجدارية.

الورقة الثانية: «مواطن الجمال فى الفن الشعبى ودورها فى التنمية الحرفية المستقبلية»، د. هانى جابر، وتكشف الورقة عن أهمية تواجد مجتمعات تقليدية حرفية يكون من إنتاجها الاستمرار فى العلاقة بين المأثور الشعبى من نواحيه المادية والحرفية والجمالية من جانب، والرؤية المعاصرة للمجتمع من جانب آخر؛ ذلك المجتمع الذى يتعايش، الآن، مع أدوات التحديث ومع المنتجات الصناعية الآلية.

وتؤكد الدراسة على عدم وجود أى تعارض بين الموروث والتكنولوچيا المعاصرة، وذلك على أساس أن الموروث يمكن أن يكون نبعاً للإلهام بعناصره ووحداته الجمالية التاريخية ودورها فى إنتاج فنى معاصر بتكنولوچيا حديثة. وهكذا، يصبح المنتج فى النهاية همزة وصل بين القديم والحديث.

وتجب الإشارة، هنا، إلى مسألتين يختص بهما هذا المؤتمر، الأولى: بحث وضع خريجى قسم الأنثروبولوچيا. الثانية: أن المؤتمر ينتهى دون أية توصيات. وننهى هذه المتابعة بأن وقائع افتتاح المؤتمر بدأت بعدة كلمات أولها كلمة د. مفيد شهاب رئيس الجامعة، د. حسنين عبيد رئيس الجامعة لشؤون فرع بنى سويف، د. سيد حنفى عميد آداب بنى سويف، د. محمد حمدى إبراهيم عميد آداب القاهرة، د. علية حسين مقرر المؤتمر.

احتفالية الفنون الشعبية

٢٠-٢١ ديسمبر ١٩٩٥

جاء الحضور الكبير، لهذه الاحتفالية، إشارة بليغة إلى تقدير العمل والعطاء المستمرين، واعترافًا بفضل أستاذ ورائد كبير هو الدكتور عبد الحميد يونس الذى كانت روحه - بلا شك - تحوم حول المكان، رحمه الله رحمة واسعة لما قدم للحياة الثقافية المصرية من عطاء.

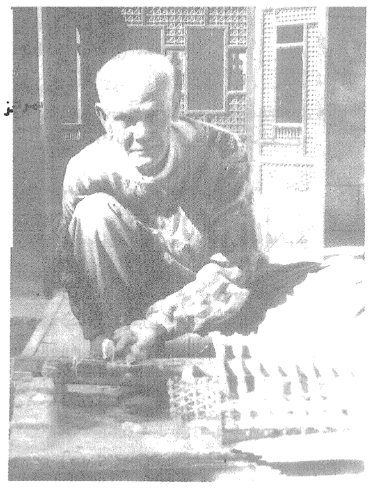
بدأت الاحتفالية بكلمة للأستاذ الدكتور جابر عصفور - الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة - حول دور المجلة العلمى والثقافى، وتجربته فى الكتابة فى هذه المجلة، وحيا روح صمود هذه المجلة، وقدرتها على الاستمرار رغم العثرات الكثيرة. ثم قام بتوزيع دروع التكريم على مجموعة مؤسسى مجلة الفنون الشعبية (أ. أحمد آدم، أ.د. أحمد على مرسى، أ. صفوت كمال، أ. د. عبد الحميد يونس، أ. عبد السلام الشريف، أ. محمد قطب).

تلى ذلك بداية الجلسات، وهنا، نود أن نشير إلى أن معظم البحوث التى نوقشت بالاحتفالية نشرت بالمجلة ابتداءً من العدد «٤٦»، على التوالى، وسوف تستكمل فى العدد «٥٠». أما ما دار من مناقشات حولها فهذا ما تكشف عنه توصيات هذه الندوة. ويبقى لنا أن نتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ فاروق خورشيد مقرر لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة والدكتور أسعد نديم مقرر الندوة لما قدماه من جهد راقٍ.

ورش العمل الدولية

مركز الحرف التقليدية بوكالة الغورى .

٣-٩ ديسمبر ١٩٩٥



توصيات احتفالية مجلة «الفنون الشعبية»

قرر السادة المشاركون فى لقاءات الندوة إعلان التوصيات الآتية:

١ ـ تقوم المجلة بعمل محاور خاصة بدراسات محددة متكاملة للفنون الشعبية، تصدر كملفات داخل الأعداد، ملف عن السير الشعبية، وثانٍ عن الأغنية الشعبية، وثالث عن الأمثال، ورابع عن الموسيقى، وخامس عن الفنون التشكيلية والثقافة المادية.... إلخ.

٢ ـ تتبنى المجلة قضايا جوهرية فى حقل الدراسات الفولكلورية العربية، كالمصطلحات وإشكالية المنهج... إلخ.

٣ ـ تقوم المجلة بنشر المادة الميدانية المودعة بأرشيف مركز الفنون الشعبية، لدفع وإثراء حركة الجمع الميدانى.

٤ ـ إقامة ندوات تشرف عليها المجلة، وإعادة النظر فى كيفية توزيع المجلة فى الأسواق والمكتبات.

٥ ـ السعى إلى زيادة المطبوع من المجلة، وإعادة النظر فى كيفية توزيع المجلة فى الأسواق والمكتبات.

٦ ـ إصدار مؤلف دورى للموضوعات التى عالجتها المجلة.

٧ ـ الاهتمام بنشر دراسات تختص بفنون الأداء القولى والحركى والمسرحى، وخصوصًا فى مجال المسرح الشعبى.

٨ ـ عمل جسور تربط بين الإصدارات العربية المعنية بالفولكلور، والعمل على وصول هده الدوريات إلى سائر البلاد العربية.

٩ ـ العمل على تضمين المجلة لأخبار الفولكلور فى الأقاليم، وفى سائر أنحاء العالم.

١٠ ـ السعى إلى أن يكون للمجلة مراسلون فى الخارج يوافونها بالأخبار التى تهم المهتمين بالفولكلور.

١١ ـ ضرورة عمل لقاءات منتظمة لمجلس إدارة المجلة لحل المعوقات التى تعترض طريق المجلة أولاً بأول.

١٢ ـ السعى لتكوين جهاز تحرير كامل للمجلة، وتوفير المكان اللائق به؛ لتمكين هذا الجهاز من ممارسة وأداء عمله على نحو كامل.

١٣ ـ ضرورة الإشارة، على صفحات المجلة، إلى أن جميع مقالاتها تخضع للتحكيم، وفق مناهج البحث العلمى.

١٤ ـ العمل على إصدار المجلة بصفة شهرية فى المستقبل متى توفر لها الرصيد الكافى لذلك من المقالات والدراسات والأبحاث العلمية.

١٥ ـ عمل بوستر ملون لموضوعات من الفنون الشعبية يوزع مع المجلة كهدايا فى كل عدد، وإعادة نشر اللوحات الشعبية التى كانت شائعة فى التراث الشعبى.

١٦ ـ استطلاع إمكانية الاستفادة من دعم صندوق التنمية الثقافية للمجلة.



مختصر السيرة اليونسية

الشاعر: عبد العزيز رفعت

تحية عابرة لروح الأستاذ الدكتور/ عبد الحميد يونس قدمتها فرقة النيل للموسيقى الشعبية، بمقر المجلس الأعلى للثقافة بالزمالك، فى العشرين من ديسمبر لعام ١٩٩٥، وذلك بمناسبة احتفال لجنة الفنون الشعبية بالمجلس بمرور ثلاثين عاماً على إصدار مجلة الفنون الشعبية.

تأليف: عبد العزيز رفعت
ألحان: أحمد خلف
إخراج: عبد الرحمن الشافعى
إلقاء: عبد الرحمن الشافعى
و
أحمد الشافعى

أداء: شمندى القناوى
سعاد منصور
رضا شيحة
رشيدة السيد إبراهيم
معوض شمس الدين
عارف شوقى القناوى
جمعة يوسف بكر

مع مجموعة مطربى وموسيقى
فرقة النيل للموسيقى الشعبية

استهلال:

لو نحتفلبك كل يوم

لو مصر تغزل لك يا يونس طوق نجوم

خيرك يزيد

ياعمنا يا عبحميد

وسبق على وجه العموم

* * *

ابنك.. وحبّك قدر

مكتوب على جبينه

عاشق جلال حكمتك

واشواقه واخدينه

وفى عزِ عزّ الشباب

عارض دعاوى الصحاب

وهام فى حبّك يغنى

خضّر كلام الرباب

ولاوفتيش دينه

* * *

يا شيخ شمندى

- نعم

وتّر وسّمعنا

واحكيلنا عن يونس

كيف ابتدا المشوار

واستلهم المعنى؟

والله ما جّمعنا

غير وقفته سندیانه

صامده فـ وش الغبار

* * *

كان عبحميد فارس

من خيرة الفرسان

عاشق شديد المراس

مدّ الإيدين للمأثورات والتراث

ومهّد السكّه

لاهمُه عصْف الريح

ولا وحدته فى الميدان

وفى ايده سيف من صفيح

لكن عليه طلسم

مِن فك شفرة رموزه

صار للجراح بلسم

* * *

موال:

عبد الحميد يونس داحب كبير فى قلوبنا

أسّس لنا علم.. خطُه كبير فى قلوبنا

وفتح ما بينًا وفن الشعب وقلوبنا

اوعى يغيب يا عين.. دا ف شدّتك ينفع

فارس وله همّه عاليه، وهمته تنفع

ودفاع عن الفولكلور وقت اللزوم ينفع

واللى ما ينفع مالُهش مكان فى قلوبنا(١)

* * *

ومشيت يا عبدالحميد.. فى طريق طويل مسحور

لم ترهب الأشباح ولا التفانين

ولا السنين اللى بلعت جوّه فى حشاها السنين

وكتبت عن «سخمت» وعن «حورس» وعن «أوزوريس»

وعن «إزيس» لمّا قامت تلّم جسد الشهيد

وترجّعه من جديد

كنت انت روحها فـ كفاحها.. ونبرة الإخلاص

وكنت عزم فـ دراعها.. بيشد شمس الخلاص

وفجر يوليه المجيد

* * *

وكتبت يابو يونس عن «الظاهر»

مملوك تسلطن ولكن

عمله الجليل خلاّه

فى شرع أهل الكنانة

من أولياء الله

وكتبت ياعبحميد

فـ سنين وجعنا المثالى

عن فارس الفرسان

لسمر سلامه الهلالى

....

(٢)........... ....

صعب الطريق يا عمّ

واعر على الراكب وع الماشى

صعب الطريق لكن

كان عبحميد عاشق

مفتون وسهم الهوى فى مهجته راشق

لمّ الولاد الطّيبين حواليه

وقال عزيزه مرادى.. لو كنت هعمل ايه

لو كنت حتى هاجيبها عَ القدم ماشى

وكتبت عن «يونس» يابو يونس

وعزيزه قال عرفت ولا غنّتش

ولا دندشت طرحه

ولا زوّقت فستان

ولادمعة الفرحه

رقصت على خدودها مع الأحزان

ولا حتى قالت إنّها مادرتش!!

أغنية : يا ام الشال أخضر قطيفه.. يا ام الشال

ياللى حبّك جوّه قلبى مالوش مثال

أنا قلبى حبّك.. يا ام الشال

والذنب ذنبك.. يا ام الشال

يا ام الشال أخضر قطيفه.. يا ام الشال

موال: إن فرّقتنا الدروب.. روح عبحميد جامعه

نقلتنا م المصطبه للأوبرا والجامعه

حتى اللى حظّه عسر.. يسّر وراح جامعه

ألفين تحيّه لعمّى عبحميد يونس

اللى كلامه درر.. من غير ونيس يونس

عاشق عزيزه كما عشق الفتى يونس

وان قالوا يونس.. أقول أستاذ بميت جامعه

....

(٣)....................................

يا مغنواتى قول

غنّى على الأرغول

مضمون حكايتنا

عمر الكلام الغناوى.. ما فارقش صحبتنا

الآه صحيح يَطْوَلْ

تبقى بطول الاشتياق والصبر

تبقى بطعم المرّ والحنضل

لكنّها.. بتهوّن السكّه

....

(٤)..................

وكتير كتير نضحك

والضحكه يا عبحميد

لومش نَفَسْهَا شديد

تدوب فـِ بحر الأسى

ونّخ تحت الحِمل

وانت ما يوم نخّيت

ولاشكيت للرفاق

ولاخدت كيف ما عطيت

وصبرت يابو يونس كما أيوب

شايل عزيزه مع همومها على اكتافك

ومعدّى بحر الوعد والمكتوب

لم تختفى ضحكتك.. لَمْ كلْ مجدافك

وتعبت ووصلت فوق أرض الجزيره البكر

وزرعتها بالوفا.. علم ومحبّه وفكر

وغالبت وغلبت

ياعجبى عليك فارس

غالب، وفى الوقت نفسه بالعطا مغلوب

* * *

خاتمة:

آه

لو الكلام ينباع.. تبقى انت أغنى الناس

ولو الكلام ينشرى.. تبقى انت أفقرهم

ولو الرجال تنقاس.. بالعلم والإحساس

تيجى انت أولهم

غير الزمان الردى.. خسْرت موازينه

صار النفاق ملّته، والجعجعه دينه

والحر لو ذلته:

منصب وجاه وفلوس

على كل حاجه يدوس

إلا مُحبّينه

الهوامش:

(١) قامت بأداء هذا الموال الفنانة/ سعاد منصور.

(٢،٣) مقاطع من السيرة الهلالية أداها الشاعر الشعبى/ شمندى القناوى.

(٤) موال ارتجالى عن الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس للفنان الشعبى/ معوض شمس الدين، وموال آخر ارتجالى للفنان الشعبى/ جمعه يوسف بكر، ثم موال ثالث من المأثور الشعبى للفنانة الشعبية/ رشيدة السيد إبراهيم.



احتفالية شم النسيم في بورسعيد

أحلام أبو زيد رزق

فى يوم ٢٩ / ٧ / ١٩٩٥، تمت مناقشة رسالة الماجستير المقدمة من الباحثة عائشة صلاح الدين شكر، عن: «الاحتفال بشم النسيم ـ دراسة ميدانية فى بورسعيد»، للحصول على درجة الماجستير فى الفنون من المعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون.

وقد تكونت لجنة الإشراف والمناقشة والحكم من الأساتذة:

الأستاذة الدكتورة/ علياء شكرى مشرفاً.

الأستاذ الدكتور/ محمد محمود الجوهرى مناقشاً.

الأستاذ الدكتور/ هانى جابر مناقشاً.

وقد تناولت هذه الدراسة، التى تقع فى ٣٧٧ صفحة، ظاهرة الاحتفال بشم النسيم بين الماضى والحاضر، وانتهجت الباحثة المنهج التاريخى بصفته مدخلاً لدراستها الوصفية لهذه الظاهرة الاحتفالية بمنطقة بورسعيد ذات الخصوصية المتميزة فى شكل الاحتفال، من حيث استخدام الدمى التى ترمز إلى جوانب سياسية ترتبط بالاحتلال الإنجليزى لبورسعيد، وما صاحبه من عدوان غاشم على هذه المدينة ذات التاريخ المجيد فى المقاومة الوطنية. وقد تناولت الدراسة هذه الاحتفالية من خلال العادات والتقاليد المرتبطة بشم النسيم، بما يحمله من تعبير تشكيلى وأدبى وموسيقى، فضلاً عن أشكال الدراما والرقص الشعبى.

وقسمت الباحثة دراستها إلى بابين رئيسيين، حيث تناولت فى الباب الأول: الإطار النظرى والمنهجى للدراسة، وقسمته إلى أربعة فصول تشمل: التعريف بمشكلة البحث وفروض الدراسة والإسهامات النظرية فيها، ثم قدمت عرضًا نقدياً للدراسات السابقة المتصلة بموضوع البحث، ودراسة تحليلية تاريخية تتناول الصور القديمة السابقة لعادة الاحتفال بشم النسيم فى مصر، ووظائفها الاجتماعية المختلفة؛ حيث تعرضت لارتباط شم النسيم بدورة المناخ، وارتفاع منسوب المياه فى نهر النيل (نماء ـ جدب – نماء)، ولذا أصبح جزءاً من العقيدة الأوزيرية. وكذا رصدت الباحثة عادة شم النسيم، بصورتها المعاصرة، فى المجتمع المصرى، ثم قدمت تفصيلاً بالإجراءات المنهجية للدراسة الميدانية.

وفى الباب الثانى من الدراسة، أفردت الباحثة فصلاً لدمية شم النسيم فى منطقة بورسعيد بوصفها واحدة من العناصر الفولكلورية المهمة فى الاحتفال، والتى يطلق عليها الأهالى اسم «الألنبى» نسبة إلى اللورد اللنبى، قائد الجبهة الشرقية للقوات البريطانية. وتعرف الباحثة دمية «الألنبى» بأنها «دمية يصنعها أبناء مدينة بورسعيد من القماش، ويحرقونها فى ليلة الخماسين (الليلة السابقة على صباح شم النسيم) يجعلونها على هيئة إنسان، باستخدام ألوان وصبغات قليلة تحدد ملامح الوجه، وهناك نموذجان للدمية، يقترب حجم الأول من الحجم الطبيعى للإنسان، وأحياناً يبالغ فى هذا

الحجم حتى يصل ارتفاع الدمية إلى مترين، أو مترين ونصف. وهذا النموذج هو مايشترك فى صنعه وإعداده أغلب أبناء الحارة أو الشارع. أما النموذج الثانى، فيقترب حجمه من حجم عرائس الأطفال، ويتراوح ارتفاعه بين ٣٠ إلى ٥٠ سم، وهو ما تصنعه الأمهات لأطفالهن، أو يشارك أفراد الأسرة فى صنعه وإعداده معاً.

وقد استخلصت لنا الباحثة هذا الوصف لدمية «الألنبى» من خلال زياراتها المتلاحقه لمنطقة البحث منذ عام ١٩٨٦، وأشارت الدراسة التحليلية والتاريخية إلى أن دمية «الألنبى» قد ظهرت فى بورسعيد، خلال فترات الصراع الوطنى بوصفها ضرورة اجتماعية أملتها ملابسات ذلك الصراع وحياة سكان المدينة اليومية، فى ظل حالة من القهر والتسلط الوطنى، غير أن الظاهرة استمرت بعد ذلك مرتبطة بالحياة الاجتماعية والسياسية فى بورسعيد، فاتخذت من عام ١٩٦٧ نقطة صفرية فاصلة بين مرحلتين، الأولى: استقر فيها السكان بتقاليدهم حيث تم تهجيرهم إلى خارج المدينة، والمرحلة الثانية بعد عودتهم إلى بورسعيد، وبالتالى ممارسة عاداتهم الشعبية الخاصة، بصورة جديدة، ابتداءً من عام ١٩٧٧.

وتشير مظاهر الاحتفال بشم النسيم، فى بورسعيد، إلى بعض الإجراءات العملية التى يتبعها الأهالى، استعداداً لاستقبال هذه المناسبة، سواء فيما بين أبناء الحارات المختلفة أو داخل نطاق الأسرة.. وتبدأ مظاهر الاحتفال على الترتيب بعملية حرق الدمية؛ إذ إن حريق ليلة الخماسين أو (الوليعة) هو المظهر المادى المباشر الذى يدل على مهارة أبناء الحارة، من حيث التباهى والتفاخر بالحريق الذى يستغرق زمناً أطول. وتذكر الباحثة أنه: «طوال الفترة السابقة على موعد الاحتفال يستغرق الأهالى فى جمع كل المواد القابلة للاشتعال، التى تكون فى متناول أيديهم، فيجمعون أقفاص الجريد وصناديق الخشب والكرتون من مخلفات الميناء، والمحلات والأسواق والمنازل، وأفرع الشجر المتساقطة بالشارع الثلاثينى ومنطقة الجبانة، والقش والبوص من القابوطى، والمناخ وقطع الأثاث الخشبى القديم من المنازل».. وتبرز فى عملية الحريق التى يلتف حولها الأبناء أغنية يرددونها:

«ياحليلا.. ياحليلا

هانروح السجن الليله».

ويشير النص إلى تغلب أبناء الحارة على مطاردة الشرطة لهم، لمنعهم من الحريق. وتصف الباحثة موكب «الألنبى» بعد إعداد الدمية، بما يؤكد الملامح الدرامية لهذا الاحتفال الشعبى:

«لم تكن عملية إعداد دمية «الألنبى» تستغرق وقتاً طويلاً، من فترة الاستعداد لاستقبال عيد شم النسيم، ولا هى تحتاج إلى مواد أولية يصعب توافرها لصنعها، ولا هى تتكلف شيئاً يذكر من النفقات المالية، ويكفى تطوع إحدى السيدات أو أحد الأفراد من سكان الشارع لهذه المهمة، وقبل أيام من موعد العيد، يخرج فى جمع من جيرانه وأقرانه وهم يحملون جثمان الألنبى وحولهم مجموعة من الصبية والشباب فى موكب شبه جنائزى يفيض سخرية ومدحاً، ومبعث الفكاهة والمرح يتمثل فى التناقض بين الشكل الجنائزى للموكب وسلوك المشيعين فيه. ففى حالات المواكب الجنائزية، يفترض أن يظهر المشيعون حزنهم على الفقيد ويذكرون محاسن أخلاقه وصفاته؛ إلا أن المشيعين فى موكب «ألنبى» يظهرون قدراً كبيّرا من الفرح لوفاته، ويذكرونه بأسوأ وأحط الصفات الإنسانية. وقد تسمع من أحدهم صراخاً وولولة، ويقلد أحدهم صوت نحيب البكاء، لكنك ترى أمامك أطفالاً يضحكون ويلعبون ألعاباً تنكرية، وشباباً يلوحون بأيديهم فى حركات راقصة، ويستمر الموكب الساخر حتى يصل إلى موضع محدد، وسط الشارع، ليتم فيه تعليق دمية «ألنبى» بحبل أو سلك يلف حول رقبته، ويبقى على هذا الوضع أياماً حتى تحل ليلة الخماسين.

وتشير الدراسة الميدانية التى أجرتها الباحثة إلى أن معدل تكرار هذه الصورة قد قل الآن كثيّرا، عما كان قبل عام ١٩٦٧.

وإذا كان موضوع حرق دمية الألنبى قد ارتبط فى البداية بالمستعمر الأجنبى الذى يحرقه الأهالى فى صورة دمية، فإن تغير الظاهرة قد أنتج موضوعات جديدة الآن – كما تشير الدراسة الميدانية – مثل الوقوف على نماذج من الشخصيات المرفوضة من قبل المجتمع، أو بعض المظاهر السلبية - ومعظمها ذات طابع اجتماعى سياسى – يقوم الأهالى بانتقادها عن طريق الدمية، ومع ظهور هذه الموضوعات الجديدة لحرق الدمية، ظهرت، أيضاً، أشكال جديدة للعرض- بعد عودة الأهالى للمدينة – فأصبحت الدمى تعرض فوق منصة خشبية، تقام على جانب الطريق، وتشبه خشبه العرض المسرحى. وفى بعض الأحيان، تستبدل بمنصة العرض وسائل أخرى أبسط، مثل عرض الدمى فوق إحدى عربات اليد، بعد تغطيتها بقماش رخيص، أو فوق إحدى

السيارات نصف النقل، أو بوضع مجموعة مناضد خشبية متجاورة. ويضاف إلى هذا الشكل المسرحى أسلوب تعبيرى آخر، بدأ فى الظهور منذ عام ١٩٨٥؛ حيث يقيم الأهالى معرضًا للرسوم الشعبية والكاريكاتورية التى تدور حول موضوع «الألنبى».

وتنتقل الباحثة إلى الاستعدادات العائلية المرتبطة باستقبال عيد شم النسيم؛ حيث أظهرت الدراسة الميدانية أن علاقات الترابط العائلى والأسرى تلعب دوراً ملحوظًا فى الاحتفال المحلى بهذه المناسبة، مثل دور ربة الأسرة فى إعداد النباتات الخضراء الجديدة فى صحون صغيرة بوصفها وسيلة لزينة البيت فى هذه المناسبة، والإعداد المبكر لبعض الأطعمة الخاصة مثل الفسيخ والمنجاؤنة (نوع من الفطائر المحلية)، ثم مشاركة أبناء بورسعيد بصفة عامة لتهيئة كل بيت لاستقبال زوار العيد، وما يصحب ذلك من تقديم الهدايا المتبادلة.

وقد عرضت الباحثة للمواكب التنكرية التى يقوم بها الصبية والصغار فى الأيام القليلة السابقة على عيد شم النسيم، والتى تشير إليها الدراسة باسم (الحظوظ)، وكانت هذه المواكب تمثل لعبة شعبية تضم كل أبناء الحارة الذين يتنكرون باستخدام ريش الطيور وأفرع الشجر والجريد والألوان الطبيعية.. ويضيف الإخباريون بأنهم كانوا، أحياناً، يلتفون فى دائرة، ويقومون بحركات تشبه ما يتصورونه من رقص القبائل الإفريقية حول قفص أحرقوه، مرددين:

«يابو الريش.. يابو الريش

الأقفاص دى مامتكفيش

إلمبى يا لورد

ياعامل فونط

وراكب فورد

اجرى ومد

روح ماتجيش

يابو الريش.. يابو الريش».

ويتضمن الاحتفال المحلى بليلة الخماسين مجموعة من الخطوات أو المظاهر المتتابعة، تبدأ بالإشعال المتدرج لحريق (الوليعة) ثم الموكب الشعبى المعروف باسم (زفة الألنبى)، وتنتهى بإقامة حفل غنائى له شكل محلى خاص يعرف بحلقة الضمة.

ويقوم الأداء الغنائى فى حلقات الضمة على أشكال ثلاثة رئيسية، هى: الجواب والدور والطقطوقة، وتعطى الباحثة نماذج عدة من النصوص الغنائية التى تشير إلى الأشكال الثلاثة.

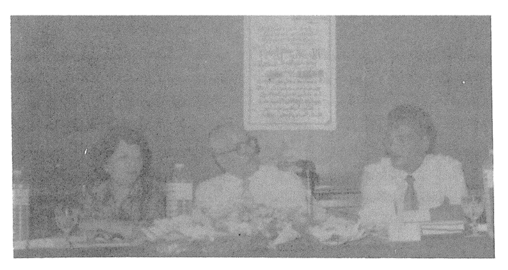
وتتبع الباحثة فى الفصل التاسع - الباب الثانى - من هذه الدراسة الممارسات المرتبطة بصباح شم النسيم، الذى يستهل، عقب انتهاء حلقات الضمة والغناء الشعبى، بالخروج إلى الخلاء فى ساعات الصباح الأولى.. وتشير الباحثة إلى هذه النقطة بقولها:

«يحرص البورسعيديون على الخروج للبحر ضمن احتفال شم النسيم، نظراً لما يشغله البحر من حيز فى الثقافة المحلية لهذه المدينة؛ حيث يعد البحر مصدر الرزق الرئيسى، وتدور من حوله الكثير من الأفكار والحكايات الشعبية التى تحوطه بهالة من الغموض والتقدير».

وعلى شاطئ البحر، تبرز وجبة الإفطار، وتؤكد الدراسة الميدانية للباحثة أن «وجبة الإفطار يوم شم النسيم يتناولها أغلب سكان مدينة بورسعيد فى الخلاء أو على ساحل البحر، وهى وجبة خفيفة من البيض المسلوق الملون ونوع خاص من الفطائر المحلية (المانجاؤنة)، والبعض الآخر يتناول الأطعمة نفسها فى البيوت، وذكرت إخبارية من سكان حى شرق (الإفرنج سابقًا) أن أسرتها قد اعتادت تناول وجبة الإفطار قبل الخروج إلى البحر، وهى تبدأ عادة بشوربة الفول النابت، قبل البيض المسلوق والمانجاؤنة».

أما وجبة الغداء، فتضم العناصر التقليدية نفسها المرتبطة عادة بشم النسيم: السمك المملح - البصل والخضرة - البيض الملون. وقد ألقت الباحثة الضوء فى هذا الفصل على الاحتفال العائلى بشم النسيم داخل البيت، كما أشارت إلى درجة ارتباط المجتمع المحلى بالتقليد الشعبى.

وقد أعطت الباحثة، فى الفصل العاشر والأخير من دراستها، رؤية شاملة ونظرة مستقبلية لظاهرة الاحتفال بشم النسيم، فتقول: «.. أوضحت دراسة عادة شم النسيم فى منطقة البحث، أن شكل الممارسة الشعبية للاحتفال قد وقعت به بعض التغيرات، عبر فترات زمنية متعاقبة، كما مست التغيرات الإطار الفكرى الذى تدور فيه مظاهر الاحتفال، والمحصلة هى انحسار بعض العناصر الاحتفالية، وظهورعناصر جديدة وصيغ مستحدثة، للتعبير الفنى الشعبى. وتواكب، مع التحولات الاجتماعية والاقتصادية التى تعرضت لها منطقة



لجنة المناقشة والحكم أ.د. علياء شكرى، و أ.د. محمد محمود الجوهرى، و د. هانى إبراهيم جابر.

البحث، تحولات ثقافية انعكست على مظاهر الاحتفالية ووظائفها الاجتماعية».

وتشير الرؤية المستقبلية العامة لاحتفالية شم النسيم - كما تقول الباحثة - إلى الارتباط بما هو منتظر، من تطورات مقبلة على أوضاع منطقة البحث، ومدى قدرة هذا الشكل الاحتفالى على التلاؤم معها. وعلى المستوى الاجتماعى، فإن الطبقة الوسطى بشرائحها المختلفة، تقوم اليوم بدور مهم فى المحافظة على هذا التقليد الشعبى وتطوره، باعتباره وسيلة للتعبير عن قضاياها وطموحاتها. وبالتالى، فإن مستقبل هذه الظاهرة الفولكلورية أصبح مرهوناً بأوضاع هذه الطبقة.

وأفردت الباحثة ، فى ختام دراستها ، أهم النتائج والتوصيات التى توصلت إليها، والتى يأتى على رأسها: أن المجتمع المحلى ببورسعيد قد أعطى، بخصوصيته الاجتماعية والثقافية، مظهراً فريداً لاحتفال شم النسيم. ويشير التجديد المستمر فى أساليب ومظاهر الاحتفال المحلى إلى معنى تطور الظاهرة الفولكلورية والممارسات الشعبية المتصلة بها، وهو ما يتعارض والمفاهيم النظرية لمعنى التطوير التى تأخذ بها بعض الجهات والأجهزة؛ إذ إن الواقع المحلى يثبت أن التطوير الحقيقى ينبع من داخل دائرة الإبداع الشعبى، باعتباره استجابة لتطور مناحى الحياة، وتلبية لضرورات واقعية وموضوعية.

ومن بين النتائج المهمة التى توصلت إليها الباحثة، أيضاً، قولها:

«إن ظهور عادة الاحتفال بعيد شم النسيم، فى مدينة بورسعيد، يمكن اعتباره خروجاً عن السياق العام التاريخى والوظيفى لهذه العادة. فقد ظلت طويلاً محوطة بإطار من المعتقدات تؤدى دوراً حيوياً بالنسبة إلى المجتمعات الزراعية. بينما تتخذ فى المدينة مظهراً خاصاً لا تحوطه أية معتقدات دينية، وتقوم «بالدرجة الأولى، بمهمة التعبير عن الذات الجماعية وقضاياها السياسية والاجتماعية، وهو ما يؤكد تمتع العادات الشعبية بدرجة من الاستقلال النسبى عن المعتقدات الشعبية والدينية، ويثبت من جديد أن قانون بقاء العادة يستند بالأساس على ما تقوم به من أدوار ملبية لحاجات موضوعية، تشعر بها الجماعة التى تمارسها وتحافظ عليها».

وقد أشار الدكتور محمد الجوهرى، خلال مناقشته الباحثة، إلى أن ارتباط الموضوع بالمكان يؤكد على الدقة العلمية فى هذه الرسالة؛ فاحتفالية شم النسيم قد تتشابه فى الكثير من المناطق، غير أنها تحمل دلالة خاصة عندما ترتبط بمكان ذى خصوصية مثل مدينة بورسعيد. كما أشار الدكتور هانى جابر إلى أهمية دراسة الظواهر الفنية التشكيلية فى الاحتفالات الشعبية المصرية؛ باعتبار أن هذه الظواهر هى تعبير عن القدرات الإبداعية التشكيلية لدى الإنسان المصرى، خلال حياته اليومية الجارية. كما قدمت الباحثة عرضاً تسجيلياً على شرائط الفيديو، علاوة على ما اشتملت عليه الدراسة من صور فوتوغرافية تسجل مراحل هذه الاحتفالية الشعبية.

وقد أثنت لجنة المناقشة على الجهد الذى بذلته الباحثة فى جمع مادة بحثها، وتحليل هذه المادة، والكشف عن المكونات التاريخية والاجتماعية والفنية فى ممارسة هذه الظاهرة وتحولاتها التاريخية، حتى أصبحت مظهراً من مظاهر الاحتفالات القومية.

وقررت اللجنة منح الباحثة «عائشة صلاح الدين شكر» درجة الماجستير بتقدير ممتاز، والتوصية بنشر الدراسة على نفقة الأكاديمية، وتداولها مع الجامعات العربية والأجنبية.



الزط والأصول التاريخية للغجر

تأليف: د. عبادة كحيلة
عرض وتحليل: شمس الدين موسى

صدر، مؤخرًا، للباحث وأستاذ التاريخ د. عبادة كحيلة، كتاب جديد، يمثل دراسة، على قدر ملحوظ من الأهمية، عن الغجر أو الزط، كما أسماهم المؤرخون الوسطيون والقدامى.

وأهمية الكتاب، بعنوانه «الزط والأصول التاريخية للغجر»، تنبع من ندرة هذه الدراسات فى المكتبة العربية عامة، والأكاديمية خاصة، فضلاً عن أهميتها فى ثقافة القارىء، أو المتخصص فى التاريخ، أو الأنثروبولوجى، أو فى الإبداع الفنى والأدبى.

ومنذ البداية، تعرض الباحث للآراء السائدة حول الغجر وتاريخهم، فهل هم جماعة عرقية واحدة فى العالم كله؟ أم أن لكل طائفة منهم مميزاتهم العرقية الخاصة؛ وبذلك لا يرجع أصلهم إلى فرع واحد.

ويؤكد الباحث أن الذى رجح - لأول وهلة - أن أصل الزط أو الغجر فى العالم واحد، هو تشابه طرائق الحياة لديهم فى مراحل وأماكن مختلفة؛ فهم يعيشون بطريقة خاصة، على هوامش التجمعات الحضرية سواء فى المدن أو فى الريف، ولا ينغمسون فى المجتمع المحيط بهم إلا بقدر. كما أنهم يمارسون مهنًا متشابهة، ولديهم إحساس خاص قوى ومتنام بذاتهم، فيترفعون عن غيرهم، ولا يتزاوجون منهم إلا فى الحالات النادرة، فضلاً عن مفرداتهم اللغوية المشتركة الخاصة بهم، والتى لا يفهمها غيرهم، مع عدم امتلاكهم لغة مكتوبة، أو كتاباً مقدساً يرجعون إليه مثل اليهود، مع اختفاء أى تاريخ مكتوب لهم بأية لغة من اللغات. فمثل هذه الأحوال لم يعتدّ بها أى تجمع غجرى فى العالم، فهم، فى الاعتبار الأول، يعيشون بطريقة هامشية.

البحث فى الحفريات عن الغجر

جدير بالذكر أن الكتاب يرصد تاريخ ظهور الغجر فى أوروبا، ويحدده بأواسط القرن الرابع عشر الميلادى، عندما انتشر، فجأة، قوم ذو بشرة داكنة اختلفوا فى أساليب حياتهم عن غيرهم، ولم يخل من وجودهم مجتمع أوروبى واحد. وعندما تساءل البعض عن أصل هؤلاء، كانت الإجابة: إنهم مصريون؛ ولذا بدأت تسميتهم الأوروبية جيبسس Gypsies وهى التسمية الإنجليزية، ولا تختلف كثيراً عن اليونانية أو

الفرنسية أو الأسبانية. ولقد ظلت تلك الفكرة هى السائدة عن أصل الغجر فى أوروبا لعدة قرون، إلى أن لاحظ طالب لاهوت مجرى، كان يدرس فى جامعة «ليدن، أن هناك طلاباً ثلاثة قدموا من ساحل ملابار فى الهند يتحدثون لغة متشابهة مع لغة مواطنيه من الغجر المجريين، وكان أن قام بعمل إحصاء وتدوين للكلمات المشتركة، فوجد ألف كلمة من كلامهم تتشابه ولغة المجريين. وسرعان ما عرضها على الغجر المجريين، فاكتشف أنهم عرفوا معانيها وتفاسيرها بغير صعوبة. ومن هنا، اعتبر ذلك الاكتشاف هو البداية الأولى لعمليات البحث التى نشطت خلال القرن التاسع عشر، حتى أن هناك جماعة من العلماء ركزوا دراساتهم على أساس أنثروبولوجى؛ فاهتموا بالخصائص التشريحية التى تعنى بمقاييس الجسم والجمجمة على وجه الخصوص. ومن ثم، توصلوا إلى أن غجر البلقان يختلفون عن جيرانهم الأوروبيين، واكتشفوا أن الجينة «ب» لديهم أكبر كثيراً، عما هو موجود لدى الأوروبيين، ويقترب عددها مما هو لدى الهنود، كما أثبتت دراسة علمية أجريت فى هارفارد أن فصائل دم الغجر - رغم الاختلاط - تعود فى أصلها إلى إقليم البنجاب فى الهند، وذلك فى وجود تعدد الأعراق والجنسيات والقبائل التى تعيش فى الهند. ومن ثم، يرى الباحث أنه لو كان للغجر لغة مكتوبة لكان الأمر أكثر يسراً فى البحث عن أصولهم، وأن ما لديهم من تراث لا يخرج عن كونه شفاهياً، لا يطمئن أحد إلى ثباته.

كما يرصد أن تلك الأفكار ظلت غير مستقرة حتى أوائل القرن الحالى؛ حيث اكتشف المستشرق الهولندى «دى خوى» أن الغجر من أصول أسيوية، وهم ينتمون إلى شعب «الجت» فى الهند وباكستان، معتمداً، فى ذلك، على الكثير من الكتابات العربية والفارسية. وكانت أول مظاهر انتشارهم إرسالية من الهنود المغنين ذوى الأصوات الجميلة، طلبها ملك فارس من ملك الهند، وتفرقوا فى القرى والضياع بأمر ملك فارس ليحرثوا ويزرعوا ويغنوا للفقراء بغير أجرة. وكان أن أكلوا الحيوانات والبذور التى قدمها لهم الملك، وتفرقوا فى البلاد، واشتغلوا بالتلصص والخطف، ومختلف الأعمال الهامشية الأخرى، مما يؤكد أن الغجر لم يمتهنوا الزراعة، وفضلوا الرحيل من مكان إلى مكان، دون التوطن فى بقعة واحدة. وكان من صفاتهم أنهم سببوا الكثير من المصاعب للدول التى عاشوا فيها، فى بلادهم الأصلية، إبان دولة المغول وأثناء الاحتلال الإنجليزى، وفى وجود الدولة الوطنية. ويعتبر الكاتب أن طائفة السيخ فى الهند من الجت الذين عاشوا فى السند عازفين عن الزراعة، وراحلين من مكان إلى مكان. ويورد الكاتب قول المؤرخ العربى ابن حوقل عنهم، عندما عاشوا فى البطائح بالعراق؛ إذ يقول:

«فيما بين المنصورة ومكران مياه من نهر مهران - كالبطائح - عليها طوائف من السند يعرفون بالزط، فمن قارب منهم هذا الماء، فهم بأخصاص كأخصاص البربر، وطعامهم السمك وطير الماء فى جملة ما يتغذون به. ومن بعد من الزط عن الشط فى البوادى، فهم كالأكراد يتغذون على الألبان والأجبان وخبز الذرة...».

ويؤكد الكاتب أن ثمة هجرات فى زمن قديم لأقوام كانوا وسط الهند، اتجهوا صوب الشمال الغربى. وتشير الدلائل إلى أن من بين هؤلاء من عرفوا باسم «الدوم» الذين اشتهروا فى القرن السادس الميلادى، بأنهم ذوو بشرات داكنة، وينتمون إلى أصل وضيع، ويعملون باعتبارهم موسيقيين متجولين. وكانوا قبل هجرتهم يتحدثون بلغة آرية. وهم حفدة «الدوم» فى بلاد الهند، ولايزاولون صناعة الحدادة والسلال والاتجار فيها وأشغال المعادن، والبعض منهم موسيقيون ومغنون، ويستند الكاتب، فى ذلك، إلى «الكندى» عند تقسيمه لسكان الهند إلى براهمة وكشتر، وبيش، وشودر، مستبعداً فى ذلك الدوم والجندال؛ لأنهم ليسوا معدودين ويشتغلون برذائل الأعمال من تنظيف وخدمة، ويقولون إنهم ولدوا سفاحًا من أب شودر وأم براهمن. وربما الجندال هم السندالية الذين وصفهم ابن خرداذبة والخوارزمى بأنهم أصل اللهو والمجون، وفى نسائهم جمال.

أصل التسمية

ويتوقف عند أصل التسمية، فيحدد أن الغجر عرفوا بالزط، أو الجت، أو اللورية، وهى لفظة مشتقة من الدور، وهى مدينة على نهر مهران ببلاد السند. ويستند فى استنتاجه إلى رأى مينورسكى، وربما تكون اللفظة مشتقة من كلمة لوهوريا الهندية، والتى تعنى الحداد. وثمة جماعة غجر أوروبية تدعى لورى. وبذلك، نرى أن مسار الزط أو الغجر أو اللور بدأ من الهند إلى إيران إلى البطائح فى العراق، وهى الأماكن التى تنبسط فيها المياه بلا ضابط فى مساحات كبيرة؛ حيث تشابهت البيئة مع بيئاتهم الأصلية فى السند. والبطائح هى المنطقة الواقعة بين منطقة واسط والبصرة، وهى حافلة بالأسماك، ومناسبة لتربية الجاموس الذى أحضروه معهم. كما كانت البيئة ملائمة لممارسة التمرد والشغب أيضًا. وكان

لوجودهم لفترات طويلة أن سمى نهر باسمهم، وانتشر اسمهم علمًا على أماكن بين واسط والبصرة. ويؤكد الباحث ذلك بالنهر الذى سمى بنهر «حطى»، إبان ثورة الزنج، ويقع شرقى دجلة، بالقرب من مركز ثورة الزنج .

وتسمية الغجر أو الزط لم ترد فى الكتب العربية بوصفها تسمية واحدة، وإنما كانت تأتى فى سياق تسميتهم بالسيابجة أو الأساورة، وهناك نصوص تجمع ثلاثتهم: الزط والأساورة والسيابجة، وهو ما يعنى القوم ذوى البشرة السوداء. وكانوا يعملون فى حراسة سجن البصرة، أو بيت المال. واشتركوا فى الكثير من الأحداث، وساعدوا العرب فى الفتوحات، فدخل السنود تحت لواء قبائل العرب، وصار الأساورة فى بنى سعد، والزط والسيابجة فى بنى حنظلة. وظهر ذلك فى أبيات شعرية لجرير كان يهجو فيها الفرزدق، مستخدمًا صفات سيئة معروفة عن الزط والغجر. كما اشتركوا فى القتال والفتن التى قامت بين القواد العرب، وكانوا يناصرون زعيماً على زعيم، أو قائداً على قائد، وقاتلوا مع عثمان بن حنيف، والى المدينة، إلى أن اقتحمها طلحة والزبير والسيدة عائشة. وعادوا بعد ذلك إلى قتال هؤلاء يوم موقعة الجمل، مما أصابهم بالكثير من الاضطهاد والتهجير إلى الأمصار البعيدة، فى عهد الدولة الأموية على تخوم الدولة مع الروم؛ حيث عاشوا وانتقلوا إلى أماكن جديدة أخرى.

ولا يرصد الكاتب أى دور مهم للزط أو الغجر فى الحياة العربية الاجتماعية سوى قيامهم بالعمل بوصفهم سجانين كالسيابجة، ويستدل على ذلك بقول الفرزدق مخاطباً هشام بن عبدالملك:

أبيت تطوف الزط حولى بجلجل

على رقيب منهم كالمحالف

ويرصد الكاتب أن ثمة حاكمًا واحداً تولى أمر مصر، وكان من أصل زطى، وهو السرى بن الحكم بن يوسف، الذى تولى مصر مرتين، وعندما مات، عام ٢٠١ هجرية، خلفه ولداه.

انتقال الزط إلى أوروبا أو بلاد الروم

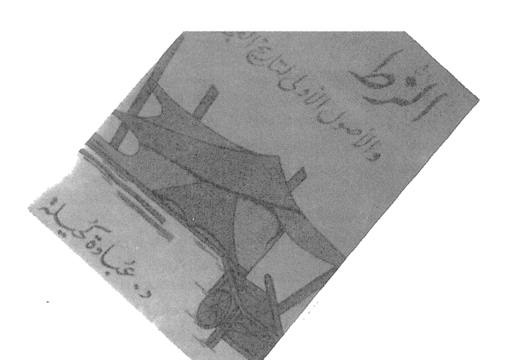
كما يرصد الكاتب عام ٨٥٥م، بوصفه العام الفاصل فى تاريخ الزط، عندما اقتحموا عالماً جديداً فى أعقاب إحدى الهجمات الرومية على أطراف الدولة العربية؛ حيث أسر عدد كبير من المسلمين. ويرى أنه كان بين أسرى المسلمين الكثير من الزط الذين أبعدهم الحكام إلى أطراف الدولة وتخومها، ومن ثم، يستنتج أن الكثير من الأسرى صاروا رقيقًا لدى الروم. وبعد فترة من الزمن، بالتأكيد، لم يعودوا مسلمين، وعاشوا داخل العالم البيزنطى فى أرمينية ما يزيد على المائتى سنة وهو ما يفسر التأثير الأرمينى القوى على لغتهم بعد ذلك.

وأثناء الاضطرابات بين الأتراك والسلاجقة والروم، برزت عوامل كثيرة أدت إلى نزوح الزط إلى الأقسام الغربية من الامبراطورية البيزنطية فى القسطنطينية نفسها، ومنها إلى اليونان؛ حيث بدأ التأثير اليونانى على لغاتهم.

التفسيرات الأوروبية

كما يحدد الباحث أول إشارة إلى وجود هؤلاء الغرباء فى أوروبا، فى النص الكرجى عن حياة القديس جورك الناسك ١٠٦٨م؛ حيث ظهر اسم الغجر اليونانى Adsincani، واشتقت منه بقية الأسماء الخاصة بهم فى أوروبا . والاسم اليونانى مشتق من تسمية متهرطقة تعنى السحر والشعوذة وقراءة الطالع، والسبب فى ذلك هو التشابه فى طرائق حياتهم، وذلك حتى القرن الرابع عشر، عندما ظهروا فى وسط أوروبا وغربها؛ حيث سادت التسمية الحالية والمشتقة من اسم مصر، لأنهم كانوا يدعون - حين يسألهم الأوروبيون عن أصلهم - أنهم مصريون. ولاقى هذا - كما يرى الباحث - قبولاً لدى الأوروبيين الذين كان يرتبط اسم مصر فى أذهانهم بالسحر والخرافة اللتين هما من مهن الغجر. وقد ربط البعض ظهور الغجر فى أوروبا بالغزوات التى قام بها كل من السلطان الغزنوى، وتيمورلنك للهند، وهجومهما على الجت؛ حيث هجر هؤلاء الغجر بلادهم متجهين شمالاً إلى شرق أوروبا، وبعد ذلك إلى غربها.

ونرى أن الكاتب قد لاحظ فى دراسته عن الغجر، شرقًا وغرباً، نوعًا من التشابه بينهم وبين جماعات أخرى كالجماعة التى ظهرت إبان القرن الثالث الهجرى، فى بلاد الإسلام وعرفت بالمكديين؛ أى جماعة السائلين ، فالكد هو الإلحاح فى الطلب. كما أن التكدية ليست السؤال والإلحاح فى الطلب ؛ بل إنها تشمل عملية الاحتيال بأية وسيلة للوصول إلى المال. وكذلك، توجد جماعات أخرى تتشابه وجماعة الزط أو الغجر، مثل صعاليك الجبل، والزواقيل، ومردة الأعراب، وزط الآجام، ولصوص القفص، والقيقانية، والقطرية، وارتبط ذكر تلك الجماعات، عند الجاحظ، بذكر الزط؛ أى أنهم فرق أو جماعات من الغجر، وادعى البعض أنهم من سلالة ملوك فارس، وأن الزمان انحدر بهم، وكانوا يلجأون إلى مختلف الحيل، حتى أصبح هناك ما يسمى علم



الحيل الساسانية. ومعظم الساسانيين من الزطي؛ والزطي هو المتلصص.

تسمية الغجر

ومن الجهود التى بذلها عبادة كحيلة متابعته للتسميات المتعددة للزط، التى أصبحت كلمة الغجر هى المسمى العام لهم فى البلاد العربية، فى مقابل التسمية الأوروبية Gypsies، فضلاً عن التسميات العديدة التى تداولها الناس مثل الكاولية فى العراق، والنّور فى الشام، والحلب فى مصر والسودان . كما يرى أن تسمية الغجر تسمية حديثة للغاية؛ فهى لاتوجد فى كتب التاريخ القديمة أو الوسيطة، كما لاترد عند الجبرتى، وأنه لم يجتمع فى كلمة عربية حرف الغين بجوار حرف الجيم ، وهذه الكلمة التى تعنى الخشونة والرداءة لاتطلق إلا على السفلة من الناس، وترجع إلى الكلمة التركية «كوجر» ، والتى تعنى الرحل أو المهاجرين.

ولقد انتشرت كلمة الغجر، فى مصر، بعد انتصار الأتراك على الروم فى نهاية القرن السابع عشر فى بلدة مولدافيا فى أوروبا، وموقعها رومانيا الحالية؛ حيث وفدت إلى مصر جماعة منهم؛ ذلك ما يفسر التشابه بين لغة الغجر فى مصر ، ولغة الغجر الأوروبيين. وبعد ذلك صار لهذه الكلمة حضورها الشعبى فى مصر، وبدأت تتخذ طريقها فى الكتابات المختلفة.

ويستطيع الباحث فى نهاية بحثه أن يربط بين بابات ابن دانيال، الذى أتى إلى مصر من الموصل فى العراق، فى ملاعيبه «خيال الظل»، والمشاعلية الذين كانوا يمتهنون حراسة الوالى، وهداية التائهين، والتسول، وكسح الأفنية، وتجريس المذنبين، والنداء لتوصيل أوامر الحاكم، وسلخ جلود الحيوانات، وتجارة الحشيش والنيلة، وأن هؤلاء من الغجر الساسانيين الذين هم أخلاط من الغجر المختلفين.

والخلاصة، أنه بمتابعة أجزاء الدراسة يتضح للقارئ أنها جاءت نتيجة لبحث دائب فى كتب المؤرخين فى عصور مختلفة، حول ما ورد لديهم عن موضوع الغجر أو الزط، مما جعل البحث يأتى شاملاً بدرجة ملحوظة. مما أكد الكثير من التكهنات القديمة، باعتبار أن الغجر فى العالم يرجع أصلهم إلى جماعة عرقية واحدة، رحلت من قبائل الجت التى كانت تعيش فى السند. وقد تمكن الباحثون فى عصور قريبة من التدليل على هذا الأصل عبر سبيلين: تمثل الأول فى دراسة المفردات اللغوية، وتمثل الثانى فى دراسة الخصائص الطبيعية والجينية . وقد بدأت طلائعهم الأولى فى الهجرة، منذ القرن الخامس الميلادى، واستقروا فى أجزاء من الهضبة الإيرانية وبلاد العراق؛ حيث تعرف عليهم العرب قبل الإسلام. وكان أول ظهور لهم مع الفتوحات الإسلامية فى العراق؛ حيث دخلوا مع قبائل عربية كقبيلة تميم، ولما أثاروه من الفتن مع بنى أمية، فكان جزاؤهم الترحيل والهجرة إلى تخوم الدولة، وكان أن أسر منهم من أسر، وهاجر من هاجر إلى البلدان الأوروبية، مما شكل أصول الغجر الأوروبيين.

والكتاب «بصورة عامة، من الكتب المتميزة فى موضوع الغجر، لما بذل فى الدراسة من جهد علمى وبحثى يليق بمثل تلك الدراسات التى تسد جوانب عدة، عند دراسة الأقليات العرقية فى العالم العربى.

ببليوجرافيا التراث الشعبى
قوائم الأدب الشعبى
فى
مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام ١٩٦٨
(٥)

د. إبراهيم أحمد شعلان

كتبخانة/ فنون متنوعة

الكشكول: بهاء الدين العاملى، ولد ٩٥٣هـ، ت ١٠٣١هـ.

– نسخة كتبت ١١٦٤هـ.

– نسخة أخرى كالسابقة طبع حروف بولاق ١٢٨٨هـ.

– نسخة أخرى طبع محمد مصطفى ١٣٠٢هـ.

– أربع نسخ أخرى كالسابقة.

– نسخة أخرى طبع حروف - مطبعة شرف ١٣٠٢هـ، وبهامشها كتاب أدب الدنيا للماوردى ت٤٥٠.

– أربع نسخ أخرى كالسابقة.

– نسخة أخرى طبع حروف بولاق ١٢٨٨هـ.

– نسخة أخرى طبع حروف - المطبعة الميمنية ١٣٠٥هـ، وبهامشها كتاب أرب الدنيا والدين.

– نسخة أخرى كالسابقة.

– نسخة أخرى كتبت ١٠٦٠هـ.

* * *

كتبخانة/ فنون متنوعة

تهذيب ألف ليلة وليلة.

لأحد الآباء اليسوعيين، أنطوان صالحانى.

الموجودة منها حـ١، حـ٢ - طبع حروف - المطبعة الكاثوليكية ١٨٨٨م.

* * *

كتبخانة/ فنون متنوعة

ألف ليلة وليلة.

– نسخة أربعة أجزاء - طبع حروف - بولاق ١٢٨٠هـ، صححها الشيخ محمد عبدالرحمن الشهير بقطه العدوى ١٢٨١هـ.

– جزء ثان من نسخة أخرى كالسابقة.

– نسخة أخرى طبع حروف - المطبعة الوهبية ١٢٩٧هـ.

– نسخة أخرى طبع حروف - مطبعة شرف ١٣٠٢هـ.

– نسخة أخرى فى مجلدين كالسابقة.

– نسخة أخرى فى أربعة مجلدات.

– نسختان أخريان كالسابقة.

– نسخة أخرى طبع حروف - المطبعة الوهبية١٢٩٧.

– نسخة أخرى طبع حروف - مطبعة عثمان عبدالرازق ١٣٠٢هـ.

– أربع نسخ أخرى كالسابقة.

- نسخة أخرى طبع حروف - مطبعة شرف ١٣٠٦هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة/ فنون متنوعة

القول المصان عن البهتان فى غرق فرعون وما كان عليه من الطغيان.

أبو الفيض عبد الرحمن بن يوسف الشافعى الأجهورى من علماء آخر القرن الحادى عشر. مرتبة على ثلاثة أبواب وخاتمة.

- نسخة فى مجلد.

* * *

كتبخانة/ فنون متنوعة

قصة المقدم على الزيبق.

- نسخة طبع حروف - مطبعة عثمان عبد الرازق ١٣٠٤هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة/ فنون متنوعة

قصة مسرور التاجر مع معشوقته زين المواصف.

- نسخة طبع حروف - مطبعة شرف ١٣٠٥هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة/ فنون متنوعة

قصة مدينة النحاس وذكر خبر القماقم السليمانية التى جعلت سجناً لبعض مردة الجن على عهد نبى الله سليمان بن داوود.

-نسخة طبع حروف - مطبعة شرف ١٣٠٥هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة/ فنون متنوعة

قصة قمر الزمان بن الملك شهرمان مع السيدة بدور بنت الملك الغيور.

- نسخة طبع حروف - مطبعة عثمان عبد الرازق ١٣٠٥هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة/ فنون متنوعة

قصة عجيب وغريب.

- نسخة طبع حروف - مطبعة عثمان عبد الرازق ١٣٠٤هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة/ فنون متنوعة

قصة سعد اليتيم.

- طبع حجر.

* * *

كتبخانة/ فنون متنوعة

قصة دليلة المحتالة وبنتها زينب النصابة وأخيها زريق السماك مع المقدم أحمد الدنف والمقدم حسن شومان وعلى الزيبق المصرى.

- نسخة طبع حروف - مطبعة شرف ١٣٠٥هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة/ فنون متنوعة

قصة حسن الصائغ البصرى.

- نسخة طبع حروف - مطبعة عثمان عبد الرازق ١٣٠٤هـ، وبهامشها حكايات.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة/ فنون متنوعة

قصة تودد الجارية.

- نسخة طبع حروف بمطبعة شرف ١٣٠٥هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة/ فنون متنوعة

قصة التاجر على نور الدين وما جرى له مع مريم الزنارية.

- طبع حروف - مطبعة عثمان عبد الرازق ١٣٠٤هـ.
- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

كتبخانة/ فنون متنوعة

زهر الكمام فى قصة يوسف الصديق عليه السلام.

- عمر بن إبراهيم الأنصارى الأوسى.
- نسخة فى مجلد كتبت ١٠١٥هـ.

* * *

كتبخانة/ فنون متنوعة

رسالة حى بن يقظان.

استخلصها الإمام أبو جعفر بن طفيل من ألفاظ الرئيس ابن سينا - هكذا فى الكتاب، وفى كشف الظنون وابن خلكان أن مؤلفها ابن سينا.

- نسختان طبع حروف - مطبعة الوطن ١٢٩٩هـ.
- نسختان طبع حروف - مطبعة وادى النيل ١٢٩٩هـ.
- ثلاث نسخ طبع حروف - مطبعة الوطن ١٢٩٩هـ.
- ثلاث نسخ طبع حروف - وادى النيل ١٢٩٩هـ.
- نسخة أخرى معها شرحها بأسفل الصحائف وهى فى مجلد طبع ليدن ١٨٨٩م.

* * *

ت/ قصص/ طبع محمدشاهين ١٢٨٦هـ

سيرة عنتر بن شداد العبسى، وهى السيرة الحجازية.

نسبت للأصمعى.

* * *

ت/ قصص/ خ ١٣٠٥هـ

سيرة الظاهر بيبرس.

- الموجود منها خمسة أجزاء فى أربعة مجلدات الثانى والرابع والسابع والثانى عشر والثالث عشر فى مجلد.

* * *

ت/ قصص/ طبع مصر

سيرة الظاهر بيبرس مكتوب عليها ديوان خدمة الأسطى عثمان عند الأمير بيبرس واجتماعه بالسلطان.

وهى مختصرة.

* * *

ت/ قصص/ طبع مصر ١٣٢٧هـ

سيرة الظاهر بيبرس.

رواية الدينارى والدويدارى وأمير الجيوش المشهور بكاتم السر، وفى ص٢٤جـ ٤٧ موت الظاهر بيبرس وولاية ابنه السعيد ثم ذكر من تولى بعده على مصر من السلاطين وولاة الدولة العثمانية ، والأسرة المحمدية العلوية إلى الخديوى عباس باشا الثانى ألحقها الطابع بالقصة.

* *

ت/ قصص/ بولاق ١٢٩٤هـ

سيرة سيف بن ذى يزن ملك اليمن رواية أبى المعالى.

* * *

ت/ قصص/ خ

سيرة سيف بن ذى يزن.

- الجزء الأول.

* * *

ت/ قصص

السيرة الحجازية المعروفة بسيرة عنترة بن شداد العبسى نسبت للأصمعى.

* * *

ت/ قصص/ خ مغربى ١٢٧٦هـ

سيرة البطال أبى محمد وهى المعروفة بسيرة المجاهدين وهى التى طبعت بمصر باسم سيرة الأميرة ذات الهمة.

- الموجود الجزء الثانى.

* * *

ت/ قصص/ طبع مصر

سيرة الأميرة ذات الهمة وولدها الأمير عبدالوهاب والأمير أبى محمد البطال وعقبة شيخ الضلال وشو مدرس المحتال.

* * *

ت/ قصص/ طبع الخيرية ١٣٠٨هـ

رحلة الحاج بابا الأصبهانى داخل البلاد الفارسية، وتعرف باللطائف الأصبهانية و المنن التوفيقية، ترجمها عن الإنجليزية محمد لطفى أفندى.

* * *

ت/ قصص/ طبع بيروت ١٨٧٥م

الرحلة الجدية فى المركبة الهوائية.

ترجمها عن الفرنسية الفاضل يوسف إلياس سركيس.

* * *

ت/ قصص/ طبع مصر

ديوان خدمة الأسطى عثمان عند الأمير بيبرس واجتماعه بالسلطان وتعرف بسيرة الظاهر بيبرس، وهى مختصرة.

* * *

ت/ قصص/ بيروت ١٨٨٢م

مناجاة البلغاء فى مسامرة الببغاء لسليم أفندى باز ١٩٢٠، وهو ترجمة طوطى نامة من التركية إلى العربية.

* * *

ت/ قصص/ طبع أوروبا ١٨٤١م

منتخبات من سيرة عنترة بن شداد العبسى.

- انتخبها الأستاذ Causin de Perceval.
- والموجود منها إلى ص ٢٠٤، ولعلها لم يتم طبعها.

* * *

ت/ قصص/ كلكتا ١٨٨١م

منتخب ألف ليلة وليلة للماجورجاريت H. S. Jarrett.

- انتخب فيه ١٦ حكاية من حكاياتها وقد فصلت بفهرس بأول نسخة.

* * *

ت/ قصص/ خ

مجموع قصص قديمة بعضها من ألف ليلة وليلة ومعها حكايات أدبية.

* * *

ت/ قصص/ أوروبا

قصة علاء الدين والقنديل المسحور، وهى من حكايات ألف ليلة وليلة التى لا توجد فى نسخها المطبوعة.

* * *

ت/ قصص/ أسيوط

قصة سهراب ورستم، ومبناها على أب يقتل ابنه بعدما يتقاتلان، ولا يعرف الواحد منهما الآخر، وأصلها فى الشاهنامه الفارسية ثم اقتبسها ماشيو ارتلد ونظمها شعراً باللغة الإنجليزية ثم ترجمها إلى العربية الفاضل زكى رزق عبد النور بأسيوط.

* * *

ت/ قصص/ باريس ١٨٥٦م

قصة دليلة المحتالة مع أحمد الدنف وابن أخيه حسن شومان وهى من حكايات ألف ليلة وليلة نشرها مفردة الأستاذ شربونو M. Charbonneau.

* * *

ت/ قصص/ خ مغربى

قصة تودد الجارية وهى من حكايات ألف ليلة وليلة يليها فى ص ١٠١ قصة القرطبى مع زهرة الأزهار بنت ملك بغداد.

* * *

ت/ قصص/ طبع باريس ١٨٤٦هـ

قصة أنيس الجليس وهى من حكايات ألف ليلة وليلة ومعها ترجمتها إلى الفرنسية للأستاذ كزمرسكى.

* * *

ت/ قصص/ خ ١٢٥٠هـ

قصة الإسكندر بن داراب، وهو ذو القرنين لأبى إسحاق ابن مفرج الصولى، وفى بعض النسخ الصورى.

- نسخة أخرى مخطوطة برقم ٢٣.

* * *

ت/ قصص/ طبع المحروسة ١٢٩٩هـ

علم الدين للوزير الفاضل على مبارك باشا وزير المعارف المصرية ١٣١١هـ جعله مسامرات مخترعة بين شيخ اسمه علم الدين وسائح إنجليزى ضمنها فنوناً من وصف الحالة

الاجتماعية والعادات بمصر ووصف بعض المخترعات الحديثة من بخارية وغير ذلك من الفوائد الجمة.

* * *

ت/ قصص/ طبع نيويورك ١٩٠٤م

طولة العمر فى حديث أبى يوسف ونمر.

– بقلم شكرى أفندى الحوزى، وهو شبه قصة فيها حديث بالعامية.

* * *

ت/ قصص/ استانبول ١٢٧٠هـ

طوطى نامة باللغة التركية، وأصله بالفارسية فترجمه بعض علماء الروم للسلطان سليمان العثمانى وقيل لبايزيد.

وهى حكايات حكتها ببغاء لقمر السكر فى غياب زوجها صاعد فألهتها بها عن رجل عشقها حتى عاد زوجها من سفره.

– نسخة أخرى برقم ٣١ ط بولاق ١٢٥٤هـ.

* * *

ت/ قصص/ بيروت ١٩٢١م

طرائف فكاهات فى أربع حكايات. استخرجها الأب أنطون صالحانى اليسوعى من مجموع قصص مخطوط فى الخزانة اليسوعية ببيروت. وفى آخر النسخة صفحة شمسية منقولة من أصل المجموع، وهى خبر حيقار الحكيم وزير سنحاريب الملك ونداان ابن أخته، وخبر الملك آزاريخت مع العشرة الوزراء وابن الملك. وحكاية الرجل الخواجا مع المرأة العجوز وحكاية العصفور والفخ والصياد.

* * *

ت/ قصص/ ڤينا ١٨٧٦م

زواج هانم أم الكوكب المنير فى حب ابنة الأمير.

– مترجمة عن الإفرنجية باللغة العامية.

* * *

ت/ قصص/ طبع مصر

رواية دماريست مع ملكة مصر ـ تاريخية أثرية مصر ملوكية.

– بقلم: محمود كامل فريد.

* * *

ت/ قصص/ استانبول ١٢٦٨هـ

خنجرلى، حكاية غريبة سى، وهى قصة بالتركية فى مقدمتها أنها وقعت فى مدة السلطان مراد العثمانى فاتح بغداد لشاب اسمه سليمان بك مع خنجرلى خاتم باستانبول، وهى مزينة بالرسوم.

* * *

ت/ قصص/ خ

حكاية شابور چلبى باللغة التركية.

* * *

ت/ قصص/ ليدن ١٨٨٣م

حكاية باسم الحداد مع هارون الرشيد باللغة العامية المصرية ويليها فى ص٤٥ نسخة أخرى منها باللغة العامية السورية ثم ترجمة هذه الحكاية إلى الفرنسية لناشرها الكونت كرلولندبرج بعد أن قابلها على ثلاث نسخ موجودة بليدن وغوطة والقاهرة (Carlo de Landberg).

* * *

ت/ قصص/ ليبسك ١٩٠٢هـ

حديث السول والشمول وهو من حكايات ألف ليلة وليلة التى لا توجد فى النسخة المطبوعة.

عثر عليها الأستاذ سيبولد، والحديث ناقص من أوله (C.F. Seybold).

* * *

ت/ قصص/ طبع روما ١٩٢٧م

ترجمة عم متولى إلى الإيطالية للأستاذ نالينو.

* * *

ت/ قصص/ بيروت ١٨٨٢م

ترجمة طوطى نامة من التركية إلى العربية ويسمى مناجاة البلغاء فى مسامرة الببغاء، والمترجم سليم أفندى باز١٩٢٠م.

* * *

ت/ قصص/ باريس

ترجمة ألف ليلة وليلة إلى الفرنسية للأستاذ ماردروس J. C. Mardrus، وهى فى قطع كبير ومزينة بالصور الملونة المنقولة من نسخها المخطوطة الفارسية والهندية وقد طرزت

كل صفحة بنقوش وألوان تخالف غيرها وتعد النسخة من آيات الإبداع فى الطبع.

* * *

ت/ قصص/ طبع كلكتا ١٨١٨م

ألف ليلة وليلة.

الموجود منه المجلد الثانى وبه خرم ذهب فيه ورقتان من ص ٤٢٣ ـ ٤٢٦ ويحتوى هذا المجلد على مائة ليلةوبه أخبار السندباد، ويبتدئ من الليلة الواحدة بعد المائة.

* * *

ت/ قصص/ الهلال ١٩٠١ ـ ١٩٠٤م

ألف ليلة وليلة.

مزين بالصور لجورجى زيدان بك ـ صاحب مجلة الهلال عول فيها على طبعة مصر بعد أن نقحها وجردها مما لا يليق بنشره.

* * *

ت/ قصص/ طبع حجر/ بمباى بالهند ١٢٩٧ ـ ١٣٠٠هـ

ألف ليلة و ليلة.

قوبل على أصل مخطوط وعلى نسختين طبع مصر وكلكتا فجاءت أصح من غيرها على ما يقول مصححها فى آخرها.

* * *

ت/ قصص/ ١- بيروت ١٩١٤م

٢- بيروت ١٨٨٩، ٣، ٤، ٥ بيروت ١٩٠٩

ألف ليلة و ليلة

صححه وهذبه الأب أنطون صالحانى اليسوعى وجردها من كل ما يقدح الآداب وصدرها بمقدمة تكلم فيها عن هذا الكتاب وأصله.

* * *

ت/ قصص/ ط ثانية بولاق ١٢٧٩هـ

ألف ليلة و ليلة.

صححه الشيخ محمد قطه العدوى ١٢٨١هـ وأبقاها على ما فى الطبعة الأولى فلم يغير إلا فى النزر اليسير لغرض تصحيح وزن شعرى أونحوى.

* * *

ت/ قصص/ طبع حجر بالهند ١٣٠٧هـ

ألف ليلة وليلة باللغة الفارسية مزين بالصور ولكن صورها غير متقنة وقد طبعت بقطع كبير فى جزءين مجلد واحد.

* * *

ت/ قصص/ الطبعة الأولى ببولاق ١٢٥١هـ

ألف ليلة وليلة.

صححه الشيخ عبدالرحمن الصفتى الشرقاوى من علماء القرن ١٣، وقد هذب عبارتها كما قال فى آخرها: «بتصحيح أبدع من بديع التأليف وأحسن اختراعًامن سابق التصنيف حائداً عن ركاكة الغلطات السخيفة معرضًا عن استهجان المعانى الكثيفة، وهى عبارة تدل على أنه غير فيها وبدل كما يشاع، ويقال إنه أدخل فيها أشعاراً لم تكن فى نسخة الأصل.

* * *

ت/ قصص

إسعاف الإسعاد بما حصل لشابور العواد.

– حسين حسنى باشا.

– ترجم فيه حكاية شابور چلبى إلى العربية وزينها بالصور، يليه حكاية شابور چلبى المذكورة بالتركية طبع بولاق ١٢٩٣هـ ومزينة بالصور أيضاً.

* * *

ت/ أدب/خ

مقامات ابن القواس وهى رياض الأزهار ونسيم الأسمار.

وهى مقامات بها أزجال ومجون ألفت لشهاب الدين أحمد ابن الجمالى أقوش الناصرى.

* * *

ت/ أدب/خ

مجموع حكايات بها خروم يليها نبذ أدبية مخرومة أيضاً.

* * *

ت/ أدب/طبع مصر ١٨٨٦م

مجموع حكايات عامية جمع البكباشى جرين الإنجليزى فى القرن ١٤هـ.

* * *

ت/ أدب/ طبع بيروت ١٨٨٠م

مائة حكاية قصيرة لإفادة الطلبة الأصاغر.

– تأليف كريستوفرس شميد وترجمة ميخائيل فرنسيس المسابكي الماروني.

* * *

ت/ أدب/ خ ١٠٩٦هـ

المقامات الجلالية الصفدية وهي مقامات ثلاثون تغلب عليها اللغة العامية للشيخ حسن بن أبي محمد العباسي،كان موجوداً ٦٨٥هـ، وبها رسوم.

* * *

ت/ مجاميع/ طبع

مجموعة بها سبعة كتب جلدت معاً.

١– الروض الزاهر في إيناس الخواطر وهي قصة اللص والقاضي وبعدها ص١١ حقيقة قصة الملك سيف، وص٢١ قصة جراب الكردي طبع بيروت ١٨٦٥م.

٢– القول النفيس في تفليس إبليس للشيخ الأكبر ـ طبع مصر ١٢٧٧هـ.

٣– تسلية العيلة في بعض حكايات من ألف ليلة وليلة ـ طبع منه الأول بالمطبعة الشرفية ببيروت ١٨٦٤م.

* * *

ت/ مجاميع/ تصوير شمسي بالقاهرة ١٣٤٥هـ

مجموعة بها ١٢ رسالة للعلامة محمد بن طولون ونقلت من خطه

١– كمال المروءة في جمال الفتوة.

٢– بسط سامع المسامر في أخبار مجنون بني عامر.

* * *

مخطوطات

شرح قصة المعراج للأجهوري.

عبد الله نوار الأدفيني.

وهو شرح على قصة المعراج المسماه: الآيات الباهرة في معراج سيد الدنيا والآخرة.

– نسخة بقلم معتاد ١٢٦٦هـ في ٣٤ ورقة.

* * *

مخطوطات

نفائس العرائس (وهي المعروفة بقصص الأنبياء).

أبي إسحاق أحمد محمد بن إبراهيم الثعلبي ت ٤٢٧هـ.

– نسخة بقلم معتاد ١٢٢٠هـ في ٣، ١٤٧ ورقة.

* * *

مخطوطات

ألف ليلة وليلة.

مجموع حكايات شرقية وضعت للتسلية والتهذيب والتثقيف بما اشتملت عليه من الحكم والنصائح والنوادر وأنواع الأخبار والقصص ومختلف العبر.

– نسخة في أربعة مجلدات بقلم معتاد تمت كتابته في ١٢٢٤هـ في ٤٢٧, ٣٤٣، ٣٤٢، ٣٥٩ ورقة.

– جزء آخر منها ناقص من الأول والآخر في مجلد مخطوط بقلم معتاد واضح في ٣٩٩ صفحة.

* * *

مخطوطات

حكاية تميم بن حبيب الداري وزوجته.

– نسخة مخطوطة بقلم معتاد ١٢٨٢هـ(ضمن مجموعة ٥١ـ٥٨).

* * *

مخطوطات

سيرة عنترة بن شداد العبسي وتعرف بالسيرة الحجازية.

قصة أدبية تاريخية تضمنت كثيراً من الأشعار والأخبار.

– نسخة من خمسة وثلاثين جزءاً في خمسة وثلاثين مجلداً بقلم معتاد كتبت ١٢٨٩هـ، ببعض أجزائها أثر رطوبة وتلويث وترقيع وتقطيع.

* * *

مخطوطات

إنسان العيون في سيرة الأمين والمأمون.

وتعرف بالسيرة الحلبية.

نور الدين على بن إبراهيم بن أحمد بن على الحلبي القاهري الشافعي ١٠٤٤هـ.

– نسخة بقلم معتاد ١١٨٢هـ ومجدولة بمداد أحمر، وبأوراقها رشح فى ٢٧٥ ورقة.

* * *

مخطوطات

مختصر الإسراء فى معراج النبى المختار.

يوسف الحنفى الدمياطى الصياد.

– نسخة بقلم معتاد بها نقص من الآخر مجدولة بمداد أحمر فى ٣ ورقات.

* * *

قوله/ علم هيئة

رسالة فى معنى قوله (ص) لعبد الله الزهرة.

(إحدى الخنس الخمس التى أهلكت الملكين هاروت وماروت).

ـ لم يعلم مؤلفها.

ـ ضمنها ماورد فيها من الأخبار والآثار والقصص والحكايات.

– ضمن مجموعة كتبت ١١٠٥هـ فى ٣٥٦ ورقة.

* * *

قوله

الأوج فى خبر عوج.

جلال الدين السيوطى.

يتضمن الجواب عن السؤال الذى ورد عليه من الشام فى أن عوج بن عنق هل كان له وجود فى الخارج أم لا، وإذا كان فهل بقى إلى زمن موسى أم لا، ومتى هلك.

– ضمن مجموعة فى مجلد، مخطوطة كتبت ١١٠٥هـ فى ٣٥٦ ورقة.

* * *

أزهر/ حـ ٦

قصصنا الشعبى.

د/ فؤاد حسنين على.

ضمنه الكلام على القصة وتكوينها والقصص الشعبى والمسرحى والقصص الإسلامى.

– نسخة فى مجلد طبع القاهرة ١٩٤٧ فى ١٨٢ ص.

* * *

أزهر/ حـ ٦

ألف ليلة وليلة.

وهو كتاب يتضمن فنوناً من النوادر والآثار وأنواع الحكايات والأخبار ومختلف الحكم والفوائد.

– نسخة فى أربعة مجلدات طبع السعدية بالقاهرة ١٣٥٧هـ ومع كل جزء فهرس وصور لبعض المشاهد.

* * *

أزهر/ حـ ٦

السمير المهذب.

على فكرى.

ضمنه مجموعة من القصص التهذيبية والحكايات الخلقية والأمثال الأدبية ألفه ١٩٣٥م.

– نسخة أربعة أجزاء فى مجلد طبع القاهرة.

* * *

فهرس عام

فتوح البهنسا.

ـ وهى قصة أخرى غير المتقدمة لم يعلم مؤلفها.

ـ قصة خرافية من القصص التى يقصد بها التسلى فى المجالس العامية.

– مخطوط بقلم معتاد كتبت ١٢٦٩هـ.

– نسخة أخرى مخطوطة كتبت ١١٦٠هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة السيدة خديجة بنت خويلد وزواجها بالنبى (ص).

أبو الحسن أحمد بن عبدالله بن محمد البكرى الصديقى المتوفى فى النصف الثانى من القرن العاشر الهجرى.

– سيرة غريبة تتضمن سيرة زواج النبى(ص) بالسيدة خديجة وما ورد فى فضلها من الأخبار والأشعار.

– مخطوطة بها ترقيع وتقطيع وأثر عرق.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة حياة النفوس مع أردشير بن الملك.

– لم يعلم جامعها، ضمن مجموعة مخطوطة بقلم مغربى.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة الحمال وما جرى له من غرائب الأحوال.

- لم يعلم مؤلفها، طبع الشرفية ١٣٠٣هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة حسن الصائغ البصرى وما اتفق له مع الأعجمى وأخوته السبع بنات وما وقع له فى جزائر واق الواق من شأن زوجته، لم يعلم مؤلفها.

- قصة عجيبة وسيرة غريبة فكاهية طبع المطبعة العلمية بالقاهرة ١٣١٢هـ.

- ٢٣ نسخة أخرى طبعات مختلفة، منها نسخة طبع العثمانية بالقاهرة ١٣٠٤هـ بهامشها حكاية لبعض الظرفاء منقولة من كتاب «هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف» للشيخ يوسف الشربينى، وحكاية أخرى لبعض الكذابين مأخوذة من كتاب «روائح العطريما يشرح الخواطر» للشيخ عبدالمعطى بن سالم بن عمر الشلبى من علماء القرن الحادى عشر الهجرى صاحب «كتاب التحفة الوردية فى شرح القصيدة الزينبية».

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة حسن البصرى وما جرى له من العجائب والغرائب.

- لم يعلم جامعها .

- مخطوطة بقلم مغربى كتبت ١٢٠٧هـ ضمن مجموعة مخطوطة بقلم مغربى.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة الحجاج والغلام.

- لم يعلم جامعها.

- حكاية أدبية فكاهية دار الحديث فيها على سبيل المطارحة بين الحجاج وشاب حديث السن.

- مخطوطة بقلم مغربى كتبت ١١٧٧هـ ضمن مجموعة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة الحارث بن الملك زهير وما جرى له مع لبنى بنت المعتمد بن أبى بكر.

- لم يعلم مؤلفها.

- قصة أدبية تاريخية حماسية غرامية موشحة بكثير من أشعار عنترة بن شداد العبسى وغيره من فرسان العرب.

طبع ڤينا ١٨٧٣م ومعها مقدمة وملاحظات ومرادفات لهذه الملاحظات باللغة العربية للدكتور ك. العضو بالأكاديمية الشرقية بڤينا.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة جودر الصياد.

- منقولة من كتاب ألف ليلة وليلة.

- طبع الجزائر ١٨٨٤م ومعها مقدمة وملاحظات باللغة الفرنسية للمسيو واو هوداس.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة تودد الجارية وما جرى لها مع العلماء فى حضرة أمير المؤمنين هارون الرشيد الخليفة العباسى، وهى منقولة من كتاب «نظم السلوك فى مسامرة الملوك» لأبى بكر محمد بن عيسى بن اللبانة اللخمى الأندلسى ت ٥٠٧هـ.

قصة أدبية علمية فكاهية موشحة بكثير من أخبار وأشعار مأخوذة من الفنون الشرعية الأدبية ـ طبع الشرفية بالقاهرة.

- ٢٢ نسخة أخرى طبعات مختلفة منها خمس مخطوطات إحداهما كتبت ١١٣٢هـ، والثانية ١٢٤٣هـ، الثالثة ضمن مجموعة كتبت ١١٤١هـ، والرابعة كتبت ١١٧٣هـ، والخامسة ضمن مجموعة مخطوطة بقلم مغربى.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة تميم الدارى الصحابى الجليل وما جرى له مع الجان وغيرهم.

- لم يعلم جامعها.

- طبعة حجر بالقاهرة.
- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة التاجر على نور الدين المصرى وما جرى له مع جاريته مريم الزنارية بنت ملك إفرنجة وما فيها من العجائب.

- لم يعلم جامعها.
- قصة بهية موشحة بكثير من الأشعار.
- طبع القاهرة ١٣٠٤هـ.
- عشر نسخ طبعات مختلفة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة بنى هلال.

- لم يعلم جامعها.
- حكاية ظريفة وسيرة عجيبة تتضمن قصة الملك سرحان موشحة بكثير من الأشعار.
- مخطوطة بقلم معتاد.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة بكر وتغلب ابنى وائل بن قاسط.

- رواية محمد بن إسحاق المطلبى.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة بدر النعام ابنة الملك صادر مع محبوبها جبر المزيد.

- الشيخ إبراهيم بن يوسف صادرانى.
- قصة عجيبة وسيرة غريبة موشحة بكثير من الأشعار فى أخبار بنى هلال.
- طبع الأسكندرية١٢٩١هـ.
- نسختان أخريان.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة أهل الكهف وما جرى لهم مع الملك دقيانوس والراعى والكلب.

- رواية أبى صالح عن عبد الله بن عباس رضى الله عنه.
- قصة أدبية أخلاقية وعظية جمعها مؤلفها مما ورد فى القرآن الكريم والأخبار النبوية مما ورد فى ذكر أهل الكهف.
- مخطوطة بها ترقيع وتقطيع وأكل أرضه وأثر عرق.
- نسختان أخريان.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة أنس الوجود مع معشوقته الورد فى الأكمام وهى منظومة باللغة العامية.

- لم يعلم ناظمها.

أولها:

يا قلب كرر فى مليح الملاح

إلى ضيا خدّوا كما فجر لاح

- طبع حجر بالقاهرة ١٢٨٧هـ.
- ست نسخ طبعات مختلفة إحداها ضمن مجموعة طبع باريس ١٨٣٨م، عليها ملاحظات باللغة اللاتينية للمسيو يوسف همبر.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة أغاثوس البطل الشرقى.

- لم يعلم مؤلفها.

حل مرة تنين هائل مهلك بإحدى البلدان وعاث فيها بفساده... إلخ.

- طبع النيل المسيحية، القاهرة ١٩٢٦م.
- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة الألفاظ الحسان فيما جرى لأبى زيد الهلالى مع مشرف العربان.

- تأليف : نجد بن هشام.
- قصة عجيبة موشحة بكثير من الأخبار والأشعار.

- طبع حجر بالقاهرة ١٢٩٦هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة إدريس الغواص، لم يعلم مؤلفها.

قصة عجية وسيرة غريبة مرتبة على خمسة فصول فكاهية أخلاقية.

الأول: مياه الخليج . الثانى: مياه الميناء.

الثالث: مياه الأوقيانوس. الرابع: الغوصة الأخيرة.

الخامس: الضيف الغريب.

- طبع الذيل المسيحية بالقاهرة.

- نسختان أخريان.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصة أبى على الحسين بن عبد الله بن سينا المعروف بالشيخ الرئيس ت ٤٢٨هـ مع شقيقه أبى الحارث.

- ترجمها من التركية إلى العربية مراد أفندى مختار كان موجوداً ١٣٠٧هـ.

- تشتمل على ما حصل منهما من نوادر وعجائب وغرائب فكاهية ولطائف متنوعة.

- طبع الشرفية ١٣٠٥هـ.

- ثلاث نسخ أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

فتوح اليمن وتعرف بقصة رأس الغول.

- منسوب للعلامة أبى الحسين أحمد بن محمد البكرى الصديقى، توفى فى النصف الثانى من القرن العاشر الهجرى.

- قصة تاريخية قصصية من القصص التى يقصد بها التسلى فى المجالس العامية.

- طبع الشرفية بالقاهرة ١٢٩٩هـ.

- توجد ١٥ نسخة أخرى طبعات مختلفة إحداها مخطوطة كتبت ١٢٢٨هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

فتوح البهنسا.

وهى قصة أخرى غير المتقدمة، لم يعلم مؤلفها.

قصة خرافية من القصص التى يقصد بها التسلى فى المجالس العامية.

- مخطوطة كتبت ١٢٦٩هـ.

- نسخة أخرى مخطوطة كتبت ١١٦٠هـ.

- نسخة أخرى مخطوطة كتبت ١٠٧٩هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

فتوح البهنسا وما وقع فيها من عجائب الأخبار وغرائب الأنباء على أيدى الصحابة والشهداء وأكابر السادة من ذوى الآراء.

- تأليف: محمد بن محمد المعز.

- طبع القاهرة ١٢٧٨هـ.

- عشر نسخ مختلفة الطبعات إحداها مخطوطة كتبت ١٢٠٦هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

عنوان التوفيق فى قصة يوسف الصديق عليه السلام.

- وهبة تادرس.

- قصة أدبية تاريخية فى ملخص قصة سيدنا يوسف الصديق عليه السلام مع أخوته، انتخبها من قصص الأنبياء وأفرغها فى قالب من صياغة التمثيل ورتبها على مقدمة وثمانى مقامات وخاتمة وفصول.

- طبع القاهرة ١٣٠٢ هـ.

- أربع نسخ أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

عرائس المجالس فى قصص الأنبياء عليهم الصلاة والسلام.

- أبو إسحاق أحمد بن محمد بن إبراهيم الثعالبى النيسابورى ٤٢٧هـ.

ضمنها كثيراً من أخبار الأنبياء وغيرهم من الأصفياء، رتبها على جملة مجالس مشتملة على أبواب.

- طبع القاهرة ١٣٠١هـ.

- يوجد منها ١٥ نسخة أخرى طبعات مختلفة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

العرائس.

وهى المشهورة بقصص الأنبياء عليهم الصلاة والسلام، وتسمى أيضاً «نفائس العرائس»، لأبى الحسن محمد بن عبد الله الكسائى.

- رتبها على جملة أحاديث وحكايات.

- مخطوطة بقلم معتاد كتبت ١٠٠٤هـ.

- نسخة أخرى مخطوطةكتبت ٨٠٣هـ، بها نقص من الأول نحو ورقتين وبها تحريف كثير وترقيع.

- نسخة أخرى مخطوطة بخط قديم.

- نسخة أخرى مخطوطة مكتوب عليها أنها تسمى «نفائس العرائس».

- نسخة أخرى مخطوطة كتبت ١١١١هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

عجائب البلاد والأقطار والنيل والأنهار والبرارى والبحار.

وتعرف بقصة حايد بن سالوم بن تميم بن يوسف بن يعقوب بن إسحاق بن إبراهيم الخليل عليه السلام. وهى أربع ورقات تشتمل على مانسب إليه مما رآه عند استكشاف مجرى النيل الذى أخبر عنه أنه يخرج من الجنة.

- مخطوطة بقلم معتاد.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

عجائب البخت فى قصة الأحد عشر وزيراً وابن الملك آزاربخت.

قصة شرقية إلا أنها غير صحيحة التركيب العربى لكثرة ما بها من اللحن وخطأ التركيب. وقد كان عثر عليها الأديب يوسف أفندى شيت مكتوبة بالحروف السريانية ومؤرخة فى السنة الألف بعد المسيح، وعربها الأستاذ ميشيل چورچى عورا، وضعها على نسق كتاب «ألف ليلة وليلة»، وهى مرتبة على أحد عشر يوماً فى سير الأولين من الفرس والهنود ضمن مجموعة طبع البيان بالقاهرة ١٨٨٦.

- خمس نسخ أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

السيف والموسى على قضية الخضر وموسى.

- محمد مصطفى ماء العين بن محمد فاضل بن مامين الشريف الحسنى كان موجوداً ١٣٠٠هـ، وهو كتاب أدبى تاريخى يشتمل على قصص سيدنا الخضر وسيدنا موسى النبى عليهما السلام. فرغ منه ١٣٠٠هـ.

- طبع حجر ١٣١١هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

السبك واللهج.

- محمد عبدالفتاح المصرى.

- تتضمن سيرة السيد حزنبل وبنت عمه زلكونه وماجرى له فى سياحته، وهى مرتبة على أربعة وأربعين سبكاً وعلى ست وعشرين لهجة طبع حجر بالقاهرة ١٢٩٣هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

زينب.

- مناظر وأخلاق ريفية بقلم فلاح مصرى.

- قصة أدبية غرامية أخلاقية ريفية باللغة العامية الدارجة.

- طبع القاهرة ـ مطبعة الجريدة.

- نسخة أخرى منها كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

زهر الكمام فى قصة سيدنا يوسف الصديق عليه السلام.

- أبو على عمر بن إبراهيم الأوسى.

- مرتبة على سبعة عشر مجلساً.

- طبع حجر بالقاهرة ١٢٧٧هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

ديوان الصفدى ملك الأعجام وحربه مع الملك درغام ملك الطرق ومجيء بنى هلال لأخذ الثأر.

- لم يعلم مؤلفه.

- وهو ديوان شعر باللغة العامية يتضمن كثيراً من القصص الخرافية.

- طبع حجر بالقاهرة.

فهرس عام/ مطبوع

ديوان خدمة الأسطى عثمان عند الأمير بيبرس واجتماعه بالسلطان وما جرى من الكرامة والبرهان. وهو المشهور بقصة الظاهر بيبرس، ولم يعلم جامعه.

- وهو يشتمل على كثير من النوادر الغريبة والهزليات العجيبة وصور من الكرامات الظاهرة ونحو ذلك من سير الظاهر بيبرس والأسطى عثمان.

- طبع حجر بالقاهرة ١٢٨٩هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

الدرة المنيفة فى حرب دياب وقتل الزناتى خليفة وشنق الزغابة وسجن دياب.

- لم يعلم جامعها.

- طبع الشرفية ١٢٩٨هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

حكاية أبى القاسم أحمد البغدادى (أحمد بن على التميمى)، لأبى المطهر محمد بن أحمد الأزدى.

قال فى أولها «هذه حكاية عن رجل بغدادى كنت أعاشره برهة من الدهر فيتفق منه ألفاظ مستحسنة ومستخشنة وعبارات عن أهل بلده مستفصحة ومستفضحة فأثبتها من خاطرى لتكون كالتذكرة فى معرفة أخلاق البغداديين على تباين طبقاتهم وكالأنموذج المأخوذ من عاداتهم.

- طبع مطبعة هيدلبرج ١٩٠٢م معها مقدمة وملاحظات باللغة الألمانية للمسيو آدم مز.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

حديث علاء الدين والقنديل المسحور، منقولة من ألف ليلة و ليلة.

- طبع باريس ١٨٨٨ م ومعه مقدمة وملاحظات باللغة الفرنسية للدكتور زيتنبراج

* * *

فهرس عام/ مطبوع

حديث السول والشمول، منقولة من ألف ليلة وليلة.

- فى مجلدين طبع ألمانيا ١٩٠٢م معها مقدمة وملاحظات، وترجمتها بالألمانية للدكتور سيبولد.

- نسخة أخرى منها كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

الألفاظ الظريفة فى رحلة العرب وحرب الزناتى خليفة، لم يعلم مؤلفها.

- قصة خرافية باللغة العامية جمع فيها مؤلفها ما بدا له من ذكر أحوال غريبة وأخبار وحكايات من كلام العرب الحجازية والفرسان الهلالية ورتبها على معانى وأشعار وأخبار ورسائل فى حرب الزناتى خليفة، طبع مصر.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

سميراميس.

- سليم سعدة.

- القاهرة، ص٣٢٢.

- نسختان كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

بجماليون.

- زكريا الحجاوى.

- القاهرة ١٩٤٦، ص ١٥٨.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

بجماليون.

– توفيق الحكيم.

– القاهرة ١٩٤٢، ص١٩٦.

– ثلاث نسخ كالسابقة.

– نسخة أخرى طبع ١٩٤٤، ط ثانية.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

إفروديت (غانية الأسكندرية) وقصص أخرى.

– نشر حلمى مراد.

– عدد ٣٣ من سلسلة «كتابى» ـ القاهرة ١٩٥٤، ص٢٠٠.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

إفروديت.

– تأليف: بيير لويس، ترجمة: محمد بدر الدين خليل.

– العدد ٣٠٢ من سلسلة «روايات الجيب» ـ القاهرة ١٩٤١، ص٧٢.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

أساطير مصرية.

– عبد المنعم أبو بكر.

– العدد ١٤٣ من سلسلة «اقرأ» ـ دار المعارف ـ القاهرة، ص١٣٦.

– ست نسخ كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

أساطير القرون الوسطى.

– تأليف: جربر، ترجمة: أمين سلامة.

– الجزء الأول ـ القاهرة ١٩٥١، ص١٢٠.

– نسختان كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

أساطير فرعونية من تاريخنا القديم.

– كمال الدين الحناوى.

– القاهرة ١٩٥٤م، ص١٥٤.

– نسختان كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

أساطير شرقية.

– كرم البستانى.

– بيروت ١٩٢٤م، ص ١٦٣.

– نسخة كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

أساطير الحب والجمال عند الإغريق.

– درينى خشبة.

– القاهرة، ص ٣٧٧.

– نسختان كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

أساطير الأمم.

– قدرى قلعجى.

– بيروت ١٩٤١، ص٦٤.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

قصص خرافية يونانية ورومانية.

– أمين سلامة، حسين حلمى بلبل.

القاهرة ١٩٤٩، ص١٢٧.

– أربع نسخ كالسابقة.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

كشف الأسرار عن حكم الطيور والأزهار.

– عز الدين بن عبد السلام بن أحمد بن غانم المقدسى، ت ٩٧٨هـ.

ضمنه إشارات على ألسنة الطيور والحيوانات والأزهار وأسرار الجمادات.

– نسخة فى مجلد بالتصوير الشمسى بدار الكتب عن نسخة مخطوطة كتبت ٩٨٢هـ فى ٧٣لوحة.

– نسخة أخرى منها ضمن مجموعة طبع القاهرة، وهى طبع حجر ١٢٧٥هـ.

* * *

فهرس عام/ مطبوع

سيرة الأبطال والعظماء القدماء، لم يعلم مؤلفه.

كتاب أدبى فكاهى تاريخى اقتصر فيه مؤلفه على ذكر قصص وخرافات جاءت فى وصف حوادث وأشياء ذات فوائد أدبية عديدة وغير ذلك من سير أبطال اليونان الذين وردت عنهم هذه القصص والخرافات. وهو مرتب على فصول طبع بيروت ١٨٨٣م. على بطبعها وترجمتها أحد الأدباء على نفقة جمعية الكراريس البريطانية ببيروت.

* * *

فهرس عام/ جزازات

التفكير الخرافى.

– نجيب إسكندر إبراهيم، رشدى فام منصور.

– القاهرة - مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٢، ص٢٥٤.

* * *

فهرس عام/ جزازات

دون كيخوته (لسرفنتيس).

– ترجمة : عبدالعزيز الأهوانى.

– مكتبة الأنجلو مجلد أول ١٩٥٧م، ص ٣٥٢.

– مجلد ثانٍ ١٩٦٠، ص٢٨٧.

* * *

فهرس عام/ جزازات

– دون كيخوته.

– دى سرفانتيس.

– ترجمة: عبدالرحمن بدوى.

– القاهرة - دار النهضة العربية ١٩٦٥، حـ١/ ص٣٢٩، حـ٢/ ص٧٤٣.

* * *

فهرس عام/ جزازات

سفرات سندباد بحرى.

– لم يعلم مؤلفه.

– الجزائر- مطبعة جردان ١٣٨٣هـ، به شرح لبعض ألفاظه الفرنسية.

* * *

فهرس عام/ جزازات

صور أساطير وأقاصيص.

– عبدالحميد سالم.

– طبع مصر، ص٦٣.

* * *

فهرس عام/ جزازات

خرافات أيسوب.

– ترجمة: مصطفى السقا وسعيد جودة السحار.

– القاهرة - دار الكتاب العربى، ١٩٥٨م، ص٢٦٨.

* * *

فهرس عام/ جزازات

عبد الهادى الجزار.. فنان الأساطير وعالم الفضاء.

– صبحى الشارونى.

– الدار القومية ١٩٦٦م، ص١٥٣.

* * *

فهرس عام/ جزازات

عجائب الخلق.

– چورچى زيدان.

– القاهرة، مطبعة الهلال ١٩١٢، ص ٢٠٤.

– يشتمل على أمثلة من عجائب المخلوقات الآدمية والحيوانية والنباتية.

[علم الطبيعة ٢٤٢ - ٧٦٠] [٩٧٩ - ٩٨٠]

* * *

فهرس عام/ جزازات

عجائب المخلوقات.

– أبو عبد الله زكريا بن محمد بن محمود القزوينى (٦٠٠ ـ ٦٨٢).

– القاهرة، دار التحرير للطبع والنشر جزءان فى مجلدين ١٩٦٥م.

– القاهرة، مكتبة محمود توفيق ١٩٦٨م، ص٤١٦.

– القاهرة، المطبعة الشرفية ١٣٢١هـ.

– جوتنجن ١٨٤٩، ص٤٥٣.

– المطبعة الميمنية ١٣٠٥هـ، ص٣٦٠.

– الحلبى ١٩٥٦م، ص٢٨٢.

* * *

فهرس عام/ جزازات

عجائب الهند بره وبحره وجزائره.

– بزرك بن سهريار الناخداه الرامهرمزى.

– تصحيح فندولت، ترجمة : مرسل دومك.

– ليدن، مطبعة بريل ١٨٨٣م، ص٣١٠.

* * *

فهرس عام/ جزازات

عجائب وأساطير.

– شوقى ضيف.

– دار الهلال ١٩٥٩، ص٢٢٥.

– العدد (١٠٢) كتاب الهلال.

* * *

فهرس عام/ جزازات

عروس البحر والفرسان الثلاثة.

– شكران زكى السانى.

– القاهرة ـ دار لوران للطباعة ١٩٦٣، ص٢٠٨.

* * *

فهرس عام/ جزازات

عروس الربيع.

– سلامة خاطر.

– القاهرة، مطبعة السلام ١٩٣٦، ص١١٦.

* * *

فهرس عام/ جزازات

عصر الأساطير.

– توماس بلفينس وترجمة رشدى السيد ومراجعة د. محمد صقر خفاجة.

– القاهرة ـ دار النهضة العربية ١٩٦٦، ص ٤٨٨ «الألف كتاب».

* * *

فهرس عام/ جزازات

عقدة أوديب فى الأسطورة وعلم النفس.

– بانزيك ملاهى وترجمة جميل سعيد، ص ٤٥٩.

– بيروت ـ مكتبة المعارف ١٩٦٢م.

* * *

ت/ قصص/ مطبعة مدرسة والدة عباس باشا الأول ١٣٢٩هـ

قصة لوسيوس الحمار.

وهى قصة خرافية للكاتب اليونانى لوسين ترجمت إلى الفرنسية ثم ترجمها إلى العربية صالح حمدى حماد بك ١٣٣١هـ، وهو ابن حماد باشا حمدى.

* * *

ت/ قصص/ طبع النهضة ١٣٤٢هـ

قصة روبنصن كروزى.

وهى ترجمة السيد أحمد على عباس وقد أدمج الجزء الثانى فى آخر الأول مختصر.

* * *

ت/ مجاميع/ خ

مجموعة بها ثلاثة كتب.

– شرح رسالة حى بن يقظان التى ألفها الرئيس ابن سينا.

* * *

ت/ قصص/ طبع التأليف ١٩٢٠م

روبنصن السويسرى، وهى قصة مترجمة عن الإنجليزية.

* * *

ت/ قصص/ طبع بيروت ١٨٨٥م، ١٨٨٣م

التحفة البستانية فى الأسفار الكروزية أو رحلة روبنصن كروزى.

- ترجمها عن الإنجليزية بطرس البستانى ١٣٠٠هـ.

* * *

ت/ قصص/ خ ١٢٠٩هـ

أفعال ومعانى سنتينا الحكيم الفارسى، وهى قصة الملك كورس الفارسى مع ولده والفلاسفة السبعة، ترجمت من الفارسية إلى الرومية ثم ترجمها من الرومية إلى العربية الحوزى يوسف جحشان من مدينة الرملة ومن أهالى الثغر ١٣هـ.

* * *

مخطوطات

حديث الملك شرناق ومن بعده من الملوك الذين بنوا الأهرام والسبب الموجب لبنائها وما فيها من العجائب والغرائب والبرابى وعجائبها وعجائب مصر وغرائبها وما فيها من العجوبات.

- نسخة بقلم معتاد وبخط حسن رشيد ١٣٥٥هـ - ١٩٣٦ نقلها من الأصل المخطوط المحفوظ بمكتبة سوهاج رقم ٧٧ تاريخ، ص ٥٨.

* * *

كتبخانة

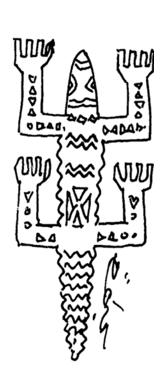
مقدمة النيل السعيد وشرح أحواله وذكر عجائبه وغرائبه ومن أين يجيء وإلى أين ينتهى.

- الشيخ جلال الدين المحلى الشافعى المولود بمصر ٧٩١هـ وتوفى ٨٦٤هـ.

- نسخة فى مجلد طبع حروف بالمطبعة الوهبية بمصر ١٢٨١هـ، آخر صحيفة ٣٨.

- نسخة أخرى كالسابقة.

* * *



This issue includes a translation by Ali Afifi of Allan Dends' paper "American Definition of Folklore." It points out that folklore has many definitions, and it is not true that there is one American definition of it One can even argue that there is a number of definitions equals the number of folklore specialists. Dends discusses the folklore definitions of three different cultures in Northern America: European, Red Indian and Negro. He examines each separately, considering the basis of every definition.

Prof. Shawqi Habib's "History, Habit and Belief" studies the origins of the celebration of the seventh day of birth, describing it from the time of ancient Egyptians to Coptics and Moslems. He describes some of the habits of Ain Shams in Cairo, Al Tha'ora in Monofia, Admim in Sohag and Village of Paris in the Oases. Habib discusses the idea of social participation in this occasion, and investigates the changes it has undergone through time. He considers the use of water, grains and salt to be a part of Egyptian culture.

Prof. Hany Gaber interprets *The Arabian Nights* from a plastic arts' perspective. He presents the Ph.D dissertation introduced to the Faculty of Beautiful Arts by the Syrian researcher Abdel Salam Sho'aira. This dissertation is based on some ideas of Prof. Ferial Ghazul, Prof. Fadwa Doglas and Prof. Ahmed Kamel Zaki. *The Arabian Nights* are viewed as a drawn picture, in which fact and fantacy, and the physical and spiritual are unified.

Safia Hussein reports the meeting held by the General Assembly of the African Organization, as a part of the conference of Crafts' Council, Sep. 1995.

Hassan Sorour reports the First International Conference on Manual Crafts in Islamic Architecture (3-9 Dec. 1995), the celebration of the thirtieth anniversary of the journal (20-12 Dec., 1995) and the conference of Egypt's Anthropology (4-8 Dec., 1995).

Al-Funun includes "Yunis' Biography condensed" written by Abdel Aziz Ref'at, and directed by Abdel Rahman Al-Shaf'ai.

Ahlam Abou Zaid reports a discussion of an M.A. thesis entitled "Celebration of Sham Al-Nasim in Port Said", presented to The Higher Council of Folk Arts by Ashia Salah.

Shams Al Din Musa Ibrahim reviews *Gipsies and their Origins* by Prof. Ebada Kahila who discusses whether Gipsies represent one community in the whole world, or they form many parties, each has its own independent identity. The book is of much value for historians, anthropologists, artists and even ordinary readers.

This issue ends with the fifth part of the first volume of *A Bibliography of Folk Heritage*; Folklore-Book Lists in Dar Al-Kutob and Al-Azhar up to 1968, by Prof. Ibrahim Ahmed Sha'lan.

is the main object of all the biographies; once both identities are unified values of goodness, virtue and justice will rule over.

Prof. Ahmed Al-Na'emi (Faculty of Education for Girls - Baghdad University) presents his study "Goddess in Pre-Islamic Mythology and Poetry". He argues that ancient goddesses like Sun, Moon, Ashtrut, Venus, Irsh-Kical, Mana, Hathur, Tit, Al-Fari'a, Lamis, Khandag, Amela and many others form the background of Arab women. In that mythology, woman has the place of goddess, queen, princess and leader; a status never reached by contemporary women. This is besides her usual roles as mother, sister, wife, daughter and lover. All express her flaming energy in both actual and mythological lives.

This issue includes Safwat Kamal's paper "Conventional Originality as a Source of Modernism", first introduced in the first seminar of "Manual Crafts in Islamic Architecture" (Cairo, 3-9 Dec., 1995). Kamal argues that Islamic culture has certain properties and philosophy appear in our contemporary arts. The basis of which is Islam that helped Man to realize the absolute, abstract and analogical, and led him to recognize the spiritual side as well as the practical one which bears a desire for decoration and beauty. The study includes also a discussion of adapting our heritage to modern arts as a means of keeping Islamic creative arts in continuous improvement.

Ahmed Farouq continues his translation of the German book, *Once Upon a Time: Illustrated History of Folk Tale* by Voller Brothers, adding two more chapters. Farouq begins with a sentence quoted from the Preface to the first edition of *Tales of Children and Homes* by Greem Brothers: "Folk tales are really repeating themselves through time". This sentence has opened research on the origins and possibilities of a scientific interpretation of folk tales. The second chapter is entitled "The First Folk Tale." It explores origins of folk tales, coming from different cultures and dealing with Man, animals, minerals, underworld, marriage, woman and many other topics.

Mohamed Hassan Abdel Hafiz reports the tale of *The Lady Beauty*, with the same dialect as narrated by Hussein Abdel Ati (Al-Betah Village, Maragha District, Sohag). A glossary of ambiguous words is included.

Raafat Al-Dowayri Translates another tale from the English version of *Folk Tales Narrated by Nations*. The original text is Polish, entitled *Man's Tale through Ages*.

In concluding this part of *Al-Funun* we repeat our invitation of researchers as well as ordinary readers to contribute with folk texts from various Egyptian districts.

This Issue

The term "Folk Arts" is more accurate than "Folklore" which is the common one; an example of continuous cultural changes and their effects on human thought. Folk arts could be a good approach to Egyptian culture in our contemporary age of postmodernism and technological discoveries. Problems of "sound" and "écriture" are marginalized, giving way to other problems of the "show world".

Adapting folk heritage to modern works of art is a major subject in our world of "watching and listening". Such works investigate difficulties of defining the individual self as well as the collective self, and argue for a cultural exchange based on "us, the world and the scale of development". They aim at viewing our age, not through an invitation to a heritage revival, but from a futuric perspective.

This issue of *Al-Funun* begins with Prof. Ahmed Morsi's "Collective Self and Individual Self in Egyptian Folk Biographies". It examines folk biographies which have influenced Egyptians' views as regards their affairs, themselves and their society as a whole. In more than ten biographies the narrator, spokesman of society, portrays the ideal individual and sets the model of society's behaviour towards its individuals. The individual self should not clash with that of society, but fuse to mould the collective one. It

A Quarterly Magazine,
Issued By: General Egyptian Book
organization, Cairo.
No. 49, October - December, 1995.

● الاسعار فى البلاد العربية :

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٣٠٠٠ ليرة ، الأردن ١٫٢٥٠ دينار ، الكويت ١٫٢٥٠ دينار ، السعودية ١٥ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤٠ درهم ، البحرين ١٫٥٠٠ دينار ، قطر ١٥ ريال ، دبى ١٥ درهم ، أبو ظبى ١٥ درهم ، سلطنة عمان ١٫٥٠٠ ريال ، غزة/ القدس/ الضفة ١٫٥٠٠ دولار .

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (٤ اعداد) ثمانية جنيهات، ومصاريف البريد ٨٠ قرشاً وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (٤ اعداد) ١٥ دولاراً للافراد، ٢٤ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد، البلاد العربية ٦ دولارات وامريكا وأوروبا ١٦ دولاراً.

● المراسلات :

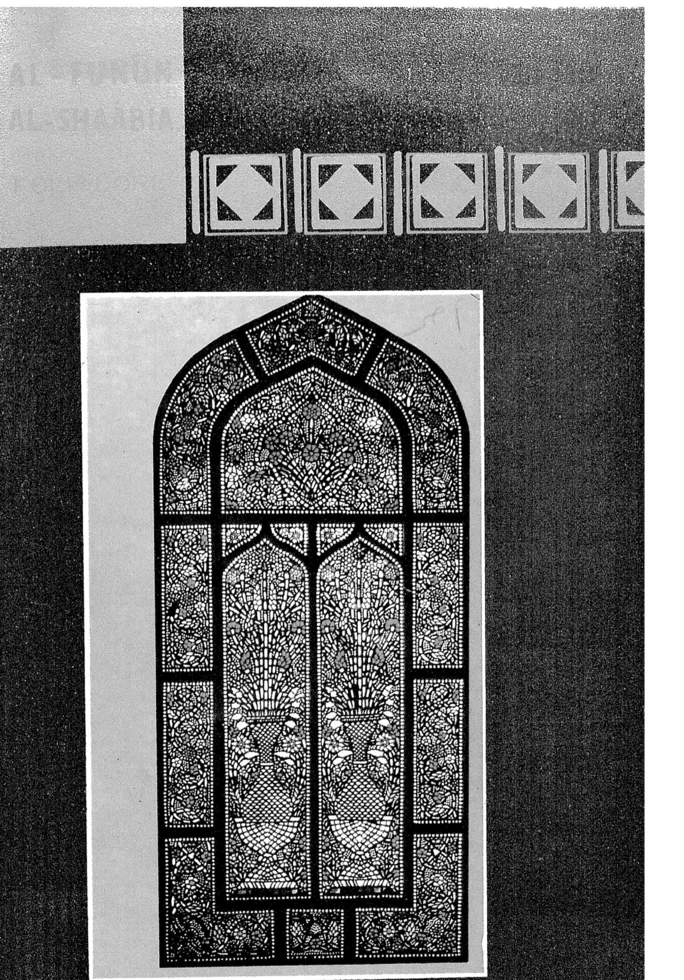
مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيش النيل * رملة بولاق. * القاهرة .

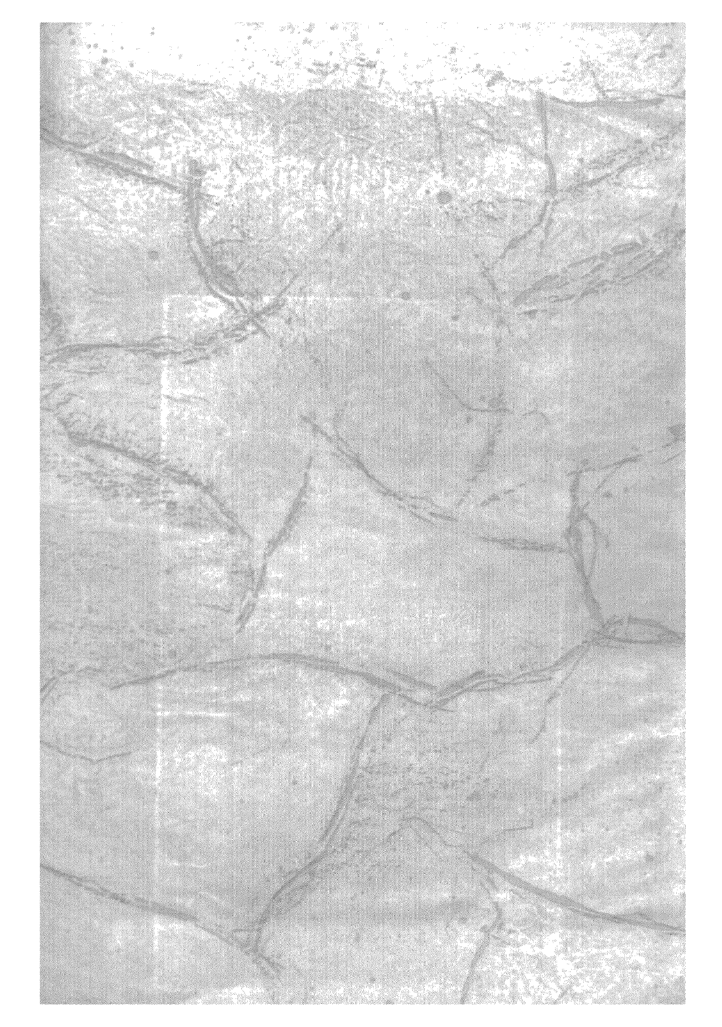
* تليفون : ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠ .

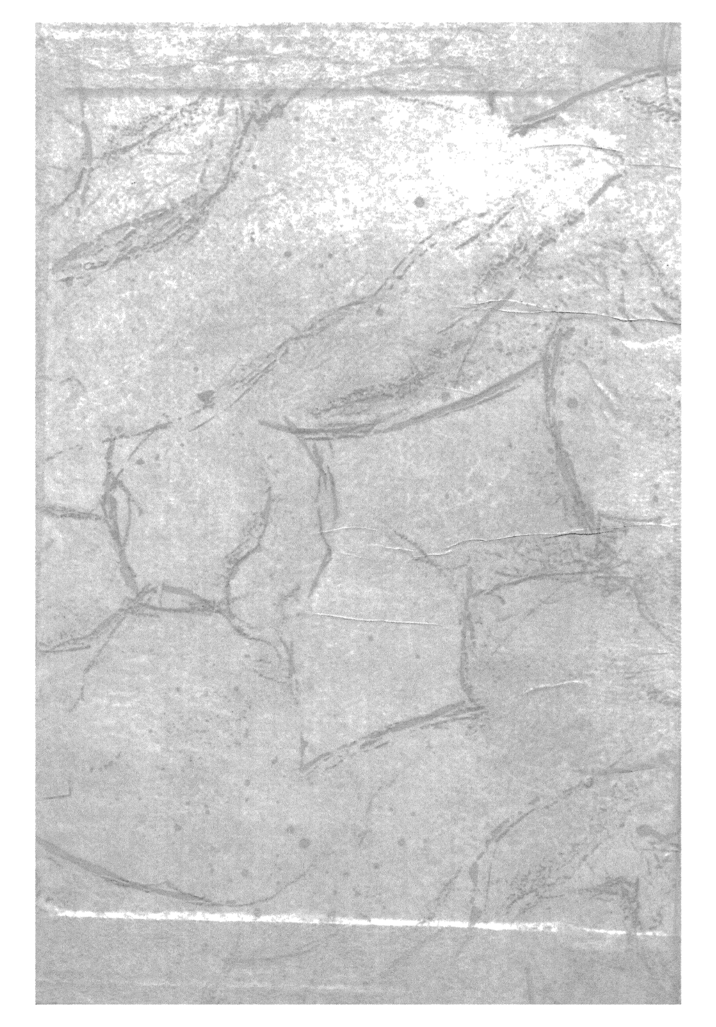


Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief, January 1965.




AL-FUNUN
AL-SHAABIA






Bibliotheca Alexandrina
0531731